عبدالقادر القط.. الأستاذ والصديق!

ARCHIVE

يوم رأيت **عبد القادر القط** أول مرة، كان فى الأربعين من عمره، وكنت فى الحادية والعشرين.

كان اسمه جديدا علىّ، كما كان اسمى جديدا عليه، فلم اكن إلا شاعرا مبتدئا، وكان هو قد قضى سنوات ما بعد الحرب الثانية فى انجلترا، يعد دراسته التى حصل بها على درجة الدكتوراه فى «مفهوم الشعر عند العرب». ثم عاد ليستغرقه عمله فى الجامعة طوال الخمسينيات الأولى، فلم يبدأ مشاركته الفعالة فى الحياة الأدبية إلا فى الوقت الذى تعرفت عليه فيه. فإذا كان بعلمه الغزير وخبرته الناضجة أستاذاً من أساتذة الجيل الذى أنتمى إليه، فهو بما ألّف بيننا من أفكار متقاربة ونشاط مشترك، أخ وصديق.

تعرفت عليه فى مقهى **عبد الله**. وكان هذا المقهى يحتل الصدر من ميدان الجيزة، فهو فى موقع وسط بين الجامعة وبين الأحياء المحيطة بها كالجيزة، والدقى، والروضة، والمنيل، حيث يسكن عدد كبير من الطلاب والأساتذة، فضلا عن عدد من الكتاب والشعراء. من هنا انتظمت فيه الندوة التى كانت تنعقد كل مساء، وكان من نجومها **أنور المعداوى، وعبد القادر القط ، وزكريا الحجاوى، ومحمود السعدنى، وعبد المحسن طه بدر، ورجاء النقاش**. وبين الحين والحين يمر **محمود حسن إسماعيل** أو سواه، فيتخذ له مكانا فى الندوة التى واظبت على حضورها، أو يجلس غير بعيد.

كان المعداوى ألمع نجومها، رغم انه كان فى ذلك الوقت قد كف عن الكتابة ولم يكن قد بلغ الأربعين، فقد احتجبت «الرسالة» التى كان ينشر فيها «تعقيباته» الشهيرة، ولم تطل بعد ذلك تجربته مع «الآداب» البيروتية. وربما اتخذت منه المؤسسات الثقافية التى نشأت بعد يوليو ١٩٥٢ موقفاً سلبياً، وربما كان هو الذى بادر إلى هذا الموقف، فعزف عن

ARCHIVE

عبد القادر القط

المشاركة فى الحياة الأدبية ولجأ إلى الصمت، لكنه كان بكبريائه، وجانبيته، وأناقته، وشهرته التى حققها فى سنواته الذهبية الخاطفة، ألمع الموجودين.

أما **عبد القادر القط**، فكان نشاطه الحافل المتنوع أمامه لا وراءه. ولهذا كان يواجه مرارة **المعداوى** وتبرمه بشئ من الصمت، وكثير من التعاطف الذى يعبر عنه بوجوده أكثر مما يعبر عنه بالكلام. وهو الوحيد من بين أعضاء الندوة الذى كانت تشغله أحيانا هوايات لم أكن أعتقد أنها تشغل رجال القلم، إذ لم تكن تفوته مباراة من مباريات الكرة ، كما لم يكن يفوته التعليق عليها بحذق وتفقُّه. وهو الوحيد بين أعضاء الندوة الذى كان يلعب الشطرنج ويدخن الشيشة. وربما استغرق فى هذه الهوايات إيثارا للصمت فى ظروف كان رفيف الخطر فيها يحوم على الرؤوس.

كان فى ذلك الوقت مقبلاً على إلقاء دروسه فى الجامعة، حفيا بالتيارات الطليعية التى نشطت منذ أواخر الأربعينيات فى الشعر والقصة والنقد والمسرح، يقرأ ويناقش بهدوء واعتدال، بعيدا عن التحزُّب واللجاجة، وبقدر كبير من الحياء والدماثة وسعة الصدر، وهى صفات طبيعية فيه زكتها الثقافة والتجربة العملية، فإذا كانت الثقافة الفرنسية تثير فى طلابها الحمية وتغريهم بالاندفاع وراء التحدى، فالثقافة الانجليزية تميل بصاحبها إلى شئ من التحفظ وعدم القطع، وتشحذ قدرته على السخرية، واكتشاف المفارقات وهى أمارات يتميز بها **عبد القادر القط** سواء فى كتابته أو فى سلوكه. مع أن لندن لم تكن بغيته حين استحق البعثة إلى أوربا، وإنما كانت بغيته باريس.

كان رومانتيكيا حتى النخاع، كما ينتظر من شاب مصرى تفتحت مداركه ومواهبه فى الثلاثينيات التى نشأت فيها جماعة «أبوللو»، وازدهر شعر المهجر، ونشرت عدة أعمال طليعية لطه حسين، والمازنى، **والعقاد** ، **وتوفيق الحكيم**، **وترجم العديد من مسرحيات شكسبير وجوته**، و من قصائد **لا مارتين، والفريد دوموسيه، وهنريك هاينه، وشارل بودلير، وشيلى، ولورد بايرون**، فمن الطبيعى أن يصطبغ شعره، وهو الفن الذى بدأ به، بالشعر الرومانتيكى كما كان يكتبه **على محمود طه، وإبراهيم ناجى**. وربما تبدت رومانتيكية **عبد القادر القط** حتى فى مظهره الوديع الأنيق المصقول بغير تكلف. وطبيعى أن يحلم هذا الشاعر الرومانتيكى الشاب بأن تكون بعثته إلى باريس، وأن يكمل دراسته العالية فى السوربون، كما فعل أستاذه **طه حسين**، وزميله الأسن منه **محمد مندور**.

غير أن السفر إلى باريس كان غير مأمون بسبب اشتعال الحرب، فحولت بعثته إلى انجلترا التى طالت رحلته بالباخرة إليها حتى بلغها بعد ستة شهور. وقد انتفعت الحركة الأدبية بهذا الاضطرار، إذ كان التقليد المتبع حتى ذلك الوقت أن يتجه طلاب العلوم الطبيعية إلى انجلترا، وطلاب الدراسات الإنسانية إلى باريس، إلا إذا كان منهم من سيتخصص فى الأدب الانجليزى، ولم تكن لهؤلاء فى الغالب الأعم معرفة كافية بالأدب العربى، ولهذا لم تكن الحياة الأدبية خارج الجامعة تستفيد منهم، فكان من الخير إذن ألا يجد **عبد القادر القط** أمامه إلا لندن ليدرس فى جامعاتها مفهوم الشعر عند العرب. وقد تبع القط زملاء له أحدث سنا درسوا الأدب العربى مثله فى انجلترا. ثم كان هذا الخروج على التقليد

القديم فاتحة لتنويع أكبر فى مصادر المعرفة الأدبية، فقد أصبحت الجامعة توزع طلاب الأدب العربى على جامعات فرنسا، وانجلترا، وإسبانيا، وألمانيا.

فإذا كان المبعوثون العائدون من فرنسا كمحمد مندور قد عرفونا على اجتهادات لانسون، ومابيه فى تاريخ الأدب، وفى اللغة، والنحو المقارن، فقد عرفنا العائدون من انجلترا وفى مقدمتهم عبد القادر القط، ومصطفى ناصف على النقاد الانجليز، فضلا عما تعلمناه ممن تخصصوا فى الأدب الانجليزى خصوصاً لويس عوض، وعلى الراعى و مجدى وهبة.

غير أن عمل عبد القادر القط، فى دراسة الشعر ونقده، قد تميز بميزة لم تكن متاحة لنقاد آخرين، وهى معرفته العميقة الواسعة بالشعر العربى، لا قارئا متذوقا أو دارسا فحسب، بل مبدعا كذلك، عانى النظم وعرف فنونه وأسراره ومداخله ومخارجه، وهى معرفة أهلته ليلعب دورا مرموقا فى حركة التجديد الشعرية التى وقف إلى جانبها منذ بداياتها إلى الآن، وإن ظل هذا الموقف المساند مشروطا كما هى الحال دائما بثقافة عبد القادر القط وذوقه الخاص وانتماءاته الفكرية وعقيدته الفنية، وما يراه جوهريا فى الشعر فلا يجوز الخروج عليه، وإلا خرجنا منه إلى فن سواه، وما يراه أسلوبيا فى تجسيد هذا الجوهر يخضع للتجريب، ويتغير ويتطور بالعوامل الذاتية والموضوعية التى تؤدى إلى ذلك.

كان عبد القادر القط فى مقدمة النقاد المجددين الذين وقفوا فى وجه العقاد، وعزيز اباظه، وزكى نجيب محمود، وصالح جودت، وسواهم من الشعراء، والنقاد المحافظين، وربما حققت حركة الشعر الجديد باعتدال القط فائدة لا تقل عما حققته بحماسة محمود العالم ولويس عوض، هذا الاعتدال هو الذى مكن القط من أن يرأس تحرير مجلة «الشعر» التى تبنت حركة التجديد رغم صدورها عن وزارة الثقافة، التى كانت تتبع وزارة الإعلام آنذاك، وفى الوقت الذى كان فيه المحافظون لا يزالون أقوياء، ولهذانجحوا فى أن يكيدوا لعبد القادر القط وأن يُقنعوا عبد القادر حاتم بإغلاق المجلة.

وجهود القط فى نقد الرواية والمسرح لا تقل عن جهوده فى نقد الشعر، فهو من النقاد الأوائل الذين عالجوا الرواية والمسرحية كشكلين أدبيين لكل منهما عمارته و أدواته الخاصة، فلا يجوز فيهما الاكتفاء بالانطباعات كما كان يفعل معظم الكتاب من قبل، كما لا يجوز الوقوف عند حدود المعنى الاجتماعى او الأخلاقى كما كان يفعل آخرون، بل لابد من معرفة نظرية لخصائص الشكل تكون أساسا للتطبيق، وهكذا أخذ عبد القادر القط يفرق بين البطولة الإيجابية والبطولة السلبية فى الرواية والمسرحية، ويميز بين المعنى الفنى للسلب والايجاب، والمعنى الاخلاقى لهما، وقد كان هذا التمييز ضرورة فى الخمسينيات التى شاعت فيها أفكار كانت تضحى أحيانا بالقيمة الفنية فى سبيل القيمة الاجتماعية والسياسية، فالبطل الايجابى من وجهة النظر الاشتراكية مثلا هو الذى يناضل أعداءه الطبقيين، ويدافع عن قضايا الكادحين، أما فى نظر عبد القادر القط، فالبطل الايجابى هو الذى يستجيب للدوافع الخارجية والداخلية المتشابكة المتناقضة، ويشارك فى صنع الأحداث بما يتفق مع تكوينه وما تتيحه له الظروف المحيطة من قدرة على الاستجابة والمقاومة و الاختيار.

وقد ادى دفاع **القط** عن البطولة الايجابية كما يفهمها إلى صدام عنيف مع **يوسف السباعى** الذى كان يمثل السلطة فى الحركة الأدبية المصرية منذ أواسط الخمسينيات إلى أواخر السبعينيات.

وكان أكثر النقاد المصريين يتجاهلون رواياته، فإذا التفتوا لها فليظهروا ما فيها من ضعف وتفكك، كما فعل محمد مندور، وكما فعل **عبد القادر القط**، فكان جزاؤهما وضع اسميهما فى قائمة المعادين للثورة، وقد عانى مندور من هذا حتى رحل، أما **عبد القادر القط** فظل يمنع هو وزوجته النمساوية وأولاده الصغار من السفر إلى الخارج حتى توسط بعض الوسطاء كمهدى علام وعبد الرحمن الشرقاوى بين الكاتب المستبد والناقد الضحية فتمت المصالحة، وهذه النقطة لا تزال غامضة بالنسبة لى، فقد تحرجت دائما من الحديث فيها مع الدكتور **عبد القادر القط** ، وسوف يكون مفيداً أن نعرف تفاصيلها منه.

وفى اعتقادى أن عبد القادر القط لم يقدم تنازلات جوهرية، فإذا كان قد كف عن مهاجمة **السباعى**، ورضى بالتعاون معه، فى بعض المجالات العملية، فلم يكن لهذا التحول أثر فى نقده وكتابته؛ فقد ظل **عبد القادر القط** وفيا لأفكاره لم ينقضها ولم يتنكر لها.

والناظر فى مؤلفات القط يجد اتصالاً و اطراداً وتطوراً، فموقفه الذى فضل فيه البحترى على أبى تمام كما فعل الآمدى من قبل، هذا الموقف الذى تبنّاه فى رسالته حول «مفهوم الشعر عند العرب» يتردد صداه فى كتابه «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر» وهو الكتاب الذى ناقش فيه الرومانتيكية العربية، واعتبرها أفكاراً مستعارة لا تستند إلى أساس موضوعى فى الواقع العربى، ورد العناصر الرومانتيكية فى شعرنا الحديث إلى التيار الوجدانى فى الشعر العربى القديم. **فالقط** يتشكك فى أى تجديد لا يستند إلى أصل ثابت، ويعتبر الاطراد و التلقائية دليلا على الصدق، وسبيلا الى الإجادة والإقناع، وقد كنت اتمنى أن أقف وقفة أمام شعر عبد القادر القط الذى كانت قسوة صاحبه عليه مغرية للنقاد بنسيانه وتجاهله، فهو يستحق النَّصفة منهم ومن صاحبه، لكننا مضطرون لتأجيل هذه الوقفة حتى تسنح فرصة أخرى.

فى الاحتفال الذى أقيم فى كرمة ابن هانئ ببلوغ **عبد القادر** عامه الثمانين، نصحنا القط بأن نبلغها مثله لكن دون تعجل. وكان الشاعر القديم قد تمنى لنا أن نبلغها كذلك، لكنه خوفنا منها حين قال:

إن الثمانين - وبلّغتَها -

قد أحوجت سمعى إلى ترجمان

يعنى أن السن قد أضعفت حواسه، فأصبح فى حاجة لمن يصرخ فى أذنه بما يقال. غير أننا لم نجد عبد القادر القط فى حاجة إلى من يترجم له، فإذا كان لنا أن نعمل بنصيحته فلن نقصر!

عبد المنعم رمضان

رحيل شاعر القرن:
محمد مهدى الجواهرى
وداعا أيها الشريد

أرح ركـــابـك من أينٍ ومن عـــثـر   كفـاك جيـلان محمـولاً على خطرِ
كــفــاك مـوحـش دربٍ رحت تقطعــه   كـأن مـغـبَّره ليل بلا سـحـرِ
ياســامـــر الحى بى شـوق يرمـضنى   إلى اللدات إلى النجوى إلى السمرِ
ويامـــــلاعـب أترابى بمنعـطفٍ   من الفرات إلى كـوفـان فـالجزرِ
فـالجسـر عن جـانبيـه خـفق أشرعَـة   رفَّافـةٍ فى أعـالى الجـو كـالّطرر
إلى الخــورنق باق فى مــســاحــبهِ   من ابنِ مـاء السمـا مـاجًّر من أزر
فـى جنة الخلِد طـافـت بـى علـى الكـبِر   رؤيا شـبـاب وأحـلام من الصـغـرِ
أصطـادهن بـزعـــمى وهـى لى شــرك   يصطادنـى بالسنا واللطف والخــفـرِ

مصادفة كأنها تدبير حاذق أن يولد شاعر كالجواهرى فى بلد هى النجف، والنجف بلد علم وأدب، هى من بلاد الضاحية، وهى مركز راسخ من مراكز الشيعة، وهى محافظة حَد الجمود مما جعل نبهاءها يتطلعون إلى الحركة، وهى قبل ذلك ذات رونق وذات اعتدال جو وذات صفاء، ومصادفة أيضًا كأنها تدبير حاذق أن يولد الجواهرى فى بيت شعر، فأبوه عبد الحسين شاعر له ديوان لم يطبع بعد. هكذا قال

الجواهرى - وأخوه الأكبر عبد العزيز شاعر بلا دواوين، وأخوه بالحضانة وهو ابن عمته بالدم شاعر نعرف أن اسمه الشيخ على الشرقى، والعائلة كلها دينية الأصل، إمامية، جعفرية، تنتسب إلى الشيخ محمد حسن صاحب جواهر الكلام فى شرح شرائع الإسلام - أى صاحب الكتاب المسمى لعظمته بالجواهر، وهو - الرجل أو الكتاب - ركن من أركان الفقه الإسلامى لايمكن لإمام أن يوصف بالاجتهاد إن لم يجتزه، وبيت الجواهرى لم يكن البيت الوحيد من بيوت النجف الذى انتسب إلى كتاب، فهناك بيت آل كاشف الغطاء - أخوال الشاعر - نسبة إلى كتاب كاشف الغطاء، وهناك أيضًا بيت آل بحر العلوم - أقربائه - نسبة إلى كتاب البحر، والكتابان أيضًا وضعهما صاحباهما فى أصول الفقه، مصادفة كأنها تدبير حاذق أن يولد شاعر كالجواهرى سنة ١٩٠٠ على الأرجح أو على التقريب فيكون فاتحة لبدايات القرن، وأن يموت فى أيامنا ليكون فاتحة لنهايات القرن نفسه.

جربينى من قبل أن تزدرينى وإذا ماذَمَمْتنى فاهجرينى
أنا ضد الجمهور فى العيش والتفكير طُرّاً وضده فى الدين
كل مافى الحياة من متع العيش ومن لذة بها يزدهينى
التقاليد والمداجاة فى الناس عدوٌّ لكل حرٍ فطِنِ
ائذنى لى أنزل خفيفًا على صدرك عذبًا كقطرةٍ من معينِ
وافتحى لى الحديث تستملحى خفة روحى وتستطيبى مجونى
تعرفى أننى ظريفٌ جديرٌ فوق هذى النهود أن ترفعينى
قربينى من اللذاذة ألْمسها أرينى بداعة التكوين
ما أشد احتياجة الشاعر الحساس يومًا لساعة من جنون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصادفة أخرى كأنها تدبير حاذق، أن ينشأ الجواهرى فى صُلب منهج وأن تكون له حافظة تساعده على على أجتيازه، وأن تكون صدارة هذا المنهج للمتنبى خاصة، وكذا لأمالى أبى على القالى، والبيان والتبيين للجاحظ والكامل للمبرد، وأدب الكاتب لابن قتيبة، وفوق ذلك أن يكون مزاجه الفطرى عنيفا ويقارب مزاج المتنبى، يقارب شخصيته، يقارب حياته، فتعجبه شخصية المتنبى وجبروته، يعجبه جبروت اللفظة والكلمة عنده، وينتبه إلى البحترى فيراه الرسام النابغ العبقرى فى لسانه، ويرى أن الصورة التى يؤديها لم يؤدها

الشاعر الراحل محمد مهدى الجواهرى

أحد مطلقا، لم يؤدها المتنبى ولاغيره، والجواهرى صاحب المزاج العنيف أو المنحوس - حسب قوله، لابد يطوى حبًا عنيفًا للحياة ولاينطوى عليه، بل يفور، فيكتب بالإضافة إلى جربينى قصيدته «عريانة»

أنت تدرين أننى ذو لبـــانه   الهوى يستشير فيَّ المجانه

ويكتب «ليلة معها»، ويكتب غير ذلك، وفى كل قصائد فتوته تلك، سنراه يتعلق بالجسد، ويتحرك فوقه، حتى يصل «العضو الذى مازه الله على كل مالديك وزان» ويكتشف انه ورد «الحوض ممتلئا شهداً يفوح أريجه العطر» ، المؤسف أن الجواهرى سيهجر هذه الجغرافيا قبل أن تكتمل، قبل أن تنضج وغير المؤسف انه وعلى الدوام سيظل يعتقد أن الشاعر عنده يجب أن يموت وهو شاعر، أن الشاعر عنده يترك حياته ولا يترك الشعر، أن الشاعر عنده يشبه الثائر لابد أن يموت فى ميدان المعركة:

أتعلـــمُ أَمْ أنـت لا تعلـــمُ   بأن جـــراحَ الضحـــايا فمُ
أتعلم أن جـــراحَ الشهيـــد   تظل عن الثأر تستفهــمُ

علق الجواهرى قدره ومصيره فى ذيل شعره، ولم يتأخر أبدا عن السداد، خرج من النجف نهائيا وإلى بغداد سنة ١٩٢٤، حيث سيعمل مدرسا فى المعارف، لكن قصيدته بريد العودة والتى نظمها سنة ١٩٢٦ وكان أثناء ذلك يمضى شهور الصيف فى إيران أدت إلى فصله من وزارة المعارف، ثم وقع عليه اختيار نادر - كترضية - أن يعمل سكرتيرا فى تشريفات الملك فيصل، وأثناء ذلك ينشر قصيدة «جربينى» بتوقيع مستعار (ابن سهل) مما أحدث ضجة دفعته إلى الاستقالة من ديوان التشريفات لولا أن الملك فيصل استبقاه، على ألا يفعلها ثانية ففعلها ثم استقال، نقول إن الجواهرى علق قدره ومصيره فى ذيل شعره، كما انه علق شعره على جناح معاداة الحكام، هو الذى لم يتحزب، لم يكن عضوا فى منظمة أو فى خلية، كان جيشه سريا من قوافيه وكان حزبه ثورته الخاصة، سيؤيد انقلاب ١٩٣٦ الذى قاده بكر صدقى وقبل فوات بضعة أشهر سيزول تأييده له، سيصبح نائبا فى مجلس الأمة سنة ١٩٤٧ عن دائرة كربلاء وقبل انقضاء عام على التقريب وعلى إثر معركة بورتسموث (المعاهدة) التى قتل فيها أخوه جعفر سيستقيل من المجلس، وفى أواخر الخمسينيات وبالتحديد ١٩٥٨ سيؤيد عبد الكريم قاسم بحرارة وقصائد وقبل مرور ثلاث سنوات سينقلب ضده ويخرج عليه، ويخرج منفيا من العراق كله، وحتى فى بيروت يطرد بعد إلقائه قصيدة تأبين عبدالحميد كرامى، وقبلها بحوالى عقد من السنوات كان قد تعرض لمضايقة السلطات الفرنسية فى لبنان وللمنع من دخوله لمدة سنتين تاليتين وذلك بسبب قصيدة، علق الجواهرى قدره ومصيره فى ذيل شعره كما أنه علق شعره على جناح معاداة الحكام.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

نامی جیـــاعَ الشـــعبِ نــامی حـــرســتك آلهـــة الطعـــام

نــامی فـــإن لـــم تشـــبعـــی مـن يــقظــة فـــمن المنــام

نــامـی عـلــی زبّد الــوعـــــود يــداف فـی عـــســل الكـلام

نـامی تـزرك عـــرائـس الأحــلا م فـــی جنـــح الـــظـــلام

تـتـنوری قـــرص الـرغـــیـف كـــدورة البـــدر التـــمـــام

وتـری زرائبـك الـفـــســاحَ مــــبلـطات بـالـرخـــام

كان الجواهرى شاعرا كلاسيكيا واثقا، يتمتع بأمانة فظة كثيرا مالامست ذوقى، وقراءة الجواهرى فى وجه من وجوهها هى قراءة لتاريخ العراق المعاصر، وفى وجه آخر من وجوهها هى قراءة لتقاليد الإرث الشعرى العربى كله، لن يقلل من قيمتها إطلالة رءوس عصية على النسيان مثل رءوس المتنبى والبحترى وأبى نواس وابن الرومى، والجواهرى يكشف فى جوهره عن إصرار ملح على أن الشاعر يجب أن ينتصر دائما، وإذا كنا الآن نميل إلى القول إن الشاعر لا ينتصر إلا أننا لا نستطيع الصمود أمام إصراره الملح، والجواهرى شاعر يمتلىء شعره بالمراثى وصور الاستشهاد، كأنه يمشى على ساقين، إحداهما فى كربلاء الحسين، المدهش أنه لا يبكى، إنه يغضب، ويحرض، ويتوعد، بل، يسخر، ويغنى، «ما تشاءون فاصنعوا، فرصة لا تضيع، أى طرطرا تطرطرى، تقدمى تأخرى، تشيعى تسننى، تهودى تنصرى» وهو شاعر صورة، شاعر رسم، لم تغوه الرومانسية، ولم تغوه الرمزية، وظل يعمل على تفخيم اللفظ ووضوح الرؤية، ظل مأخوذا بالناس ظل مأخوذا بخزانة الأدب، وغنائية الجواهرى غنائية مجروحة تختلف عن غنائية شوقى الصافية، فحنجرة شوقى حنجرة فرد أراد أن يتبنى أحيانا قضايا الجماعة، أما حنجرة الجواهرى فغالبا ما كانت حنجرة جماعة، حنجرة تنزف التناقضات والكبرياء، حنجرة منفوخة وممتلئة بآلام وآمال وعذابات ونفى، ولكنها رغم ذلك محكمة كان إحكامها استطاع أن يجعلها أكثر من حنجرة، استطاع أن يجعلها تحتوى الجواهرى نفسه داخلها، متخفية بسوائلها وتكشف عنه بجلدها الشفاف وغازاتها وعرقها، وفيما كان شوقى جسدا فارعا بين أجساد من نسيجه نفسه، كان الجواهرى نتوءا يغرى بالملامسة، ونتوءات الجواهرى طويلة تطفح بالعفوية والاسترسال تطفح بالجدل، كما أنها وفى أحيان كثيرة لا تمتلك الاقتصاد فى البناء ولكنها تمتلك أن تكون حادة ومدببة، تمتلك أن توجع

قال: أولك أم؟

قلت: وكيف لا

قال: وأين تركتها

قلت: تركتها على قارعة الطريق وبيدها كتاب وإبريق ومبخرة

قال: وما هذا؟

قلت: هذا من عقائدها

قال: عقائدها؟

قلت: أجل من عقائدها.. إنها كلفتنى أن أقبِّل الكتاب وقد حملتُه باليمين، فقبلته ولكن بعد أن أخذته منها بالشمال، وأرادت أن ترش الأرض من حولى بالماء ومن أنبوبة الإبريق، فرشت به الأرض ولكن بعد أن رفعت الإبريق إلى فوق ومن فوهته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال: والمبخرة؟

قلت: إنى حطمتها. وإن والدتى لمتشائمة وحزينة من أجل ذلك

قال: مفهوم أنها حزينة ولكن لماذا هى متشائمة؟

قلت: لأنها تعتقد أننى لا أرجع إليها سالما وقد حطمتها

قال: وأين ولدتك أمك؟

قلت: على قارعة الطريق أيضا

قال: أكل شىء على قارعة الطريق؟

قلت: أجل، إنها من المعتقدات بـ أسطورة سيادة النور وعبودية الظلام وهى ترتجف رعبا من الليل ولذلك فهى لا تضع حملها إلا على قارعة الطريق

قال: وداعا يا أيها المغنى لنور الشمس

وداعا أيها الشريد

•

مختارات من شعر الجواهرى

خلّى ركابك

خلّى ركابك عالقاً بركابى قصر الطريق يطيل فى أتعابى
سأضم فى قبرى التؤنس وحشتى رَعْشَ الشفاه ورجفة الأهدابِ
ما كنت أحسب أن طارقة النوى قصوى المطاف وغاية التطلابِ
حتى ابتُليت ببؤسها ونعيمها فإذا بها سبب من الأسبابِ
قسماً بعينيك اللتين استُودعا سرّ الحياة وحيرة الألبابِ
نحن السبايا أربع فى غربة أنا والهوى ويدى وكأس شرابى
قد كنت أُصعق فى حضورك دهشة فتصورينى منك رهن غيابِ
أصغى لجرسك طائفاً فى مسمعى وأشم عطرك عالقاً بثيابى
وأُزيرُ طيفك ناظرى فى يقظة مرح الخطى ثملاً على الأهدابِ
وأجلُّه عن ان يزور على الكرى فيتيه من ظلماته فى غابِ

أنيتا

إنى وجدت «أنيتَ» لاح يهزنى   طيفٌ لوجهك رائع القسماتِ
ألق الجبين أكاد أمسح سطحه   بفمى وأنشق عطره بشذاتى
ومنوَّر الشفتين كادت فرجةٌ   ما بينَ بينَ تسد من حسراتى
وبحيث كنت تساقطت عن جانبى   نظرات محترسين من نظراتى
نهب العيونِ يثبرها ويزيغها   إطراق أشعث زائغ اللفتات
متوزعٌ الجنبَات يرقب قادماً   شقٍّ وآخرُ مال للطرقات
حسبى وحسبك شقوةٌ وعبادة   أن ليس تفرغ منك كأس حياتى

•

ناجيت قبرك

فى ذمة الله ما ألقى وما أجدُ   أهذه صخرة أم هذه كبدُ؟
قد يقتل الحزن من أحبابه بعدوا   عنه، فكيف بمن أحبابه فقدوا
تجرى على رسلها الدنيا ويتبعها   رأى بتعليل مجراها ومعتقد
مدَّى إلىَّ يداً تُمدد إليك يدٌ   لابد فى العيش أو الموت نتحدُ
كنا كشقَّين وافى واحداً قدر   وأمرُ ثانيهما من أمره صددُ

•

وصرفت عينى

وصرفتُ عينى وهى عالقةٌ   صرف الرضيع برغمه مظما
عن كل ما جرت الدماء به   مادق من شىء وما عظما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن دورة الوجه التى انسحبت — وجمال هيكلها الذى انسجما
نطّت به شفتان زُودتا — بألذ ما وعت الشفاه فما
جمع الشتات يمج مرشفه — عبق الربيع وينفخ الضرما
عن روعة النهدين خلتهما — متوزعين إذا هما التأما
عن كل ما فيها وأحسبها — خلُت معاني لم تجد كلما
حتي لأخجل أن تُمدَّ يدي — لتجنّد القرطاس والقلما
عريتها فلساً وما أثمت — ووجدت لذةَ مُتته أثما
وصرفت عيني أدّري ألماً — من حيث رحت أضاعف الألما
كان الوجود أريده عدماً — ويريدني أن أوجد العدما

أقول مللتها وأعود

أقول مللتُها وأعود شوقاً — كأني ما عشقت ولا مللتُ
بلى وكأنني لم أثن منها — أماليد الغصون ولا أملتُ
ولا سالت بأكؤسها دهاقا — معطرة الحفاف ولا أسلتُ
ولم أعكف على مرضى جفونٍ — ولم أبرأ بهن ولا اعتللتُ
مضت عشر وعامان استقلاً — وما أستعفيتهن ولا استقلتُ
تقول ما يشاء خبيث طبعٍ — بلوت طباعه حتى كللتُ
بأني حُوّلٌ إن أعوزتني — على الملات أعذارٌ أحلت

وأني مــا طلعت على صحــاب ... أســرُّ بقـــربهم إلا أفلت

مـعـاذ الله والخلق المصفى ... وحـرة طينـةٍ منهـا جـبلت

ولكني وجـدت الود سـوماً ... يراد بهـا تجـار فـاعـتـزلت

فمن ختْلٍ رميت وما ختلت ... وعن جبن خذلت وما خذلت

خبرت الناس والأيام حتى ... يداي كليلتان بما نخلت

تسرهم هناتي لم أسائل ... بهم «عُرَّ الهنات» ولا حفلتُ

ولم أخبط معاجنهم فحسبي ... بها الشعرات منها قد سللت

ولم أسأل مغازلهم خيوطاً ... غنيٌّ عنهن بي فيما نسلت

كذاك خلقت ما ساومت خدْني ... على العوراتِ منه ولا اهتبلت

ولا خودعتُ بالأمجاد يوماً ... ولم أهتف بهن ولا ابتهلت

ولكن بالسجية وهي صفو ... وبالنفس الرضية وهي صلْتُ

وجدت الحسن يكملُ بانتقاص ... فلو قيض الكمال لما كملت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

•

الوترى

أنا حتفهم ألجُ البيوتَ عليهم ... أغرى الوليدَ بشتمهم والحاجبا

أنا ذا أمامك ماثلا متجبراً ... أطأُ الطغاةَ بشسْعِ نعلي عازبا

وأمط من شفتيَّ هزءاً أن أرى ... عفْرَ الجباهِ على الحياةَ تكالبا

•

أفروديت

لك - كـالـبُركـتـينْ تحت ظلال الـسّـ ـرْوِ رقًا وأوغـلا - عـينان
لـك - كـالزهـرتيـن صبَّتْ دمـاءً من غـزالٍ عليـهـمـا - شـفـتـان
لك - كـالخنجـر المغطى بذاك الـ ـدَّمِ مـخـضـوضِبـا - شـقـيقُ لسـان
لك - نـحـرٌ كـمـا تـبلَّجَ للصبـ ـح عـمـودٌ ضـوى به المشـرقـانِ
لك - صـدرٌ كـسلة الزهر بـالنهـ ـدينَ نـطت فـويقـه زهرتـان
واسـتـقـامت كـمـثل أعـمدة العـاج، الـذراعـان منـك والـفَخذان
لـك تـلـك المـدورات حلْـىٌ مـبـهـر، صنع مـعـجـزِ فنان
لك بـطن كـأنـه مُخـمـلُ الديـباج أو ثوب أرقـط ثعـبـان
رُزِقـتْ سُرَّةٌ كـلـؤلـؤة الـغـواصِ قـد رُكِّزتْ على فـنجـان
لك - مـثل الهـلال مـن خلل الـغـابـة يبـدو رفـع رفـيـع مكـان

•

يا دجلة الخير

حـيـيتُ سـفـحك عن بعـد فحيـيني يا دجلةَ الخـير يا أم البـسـاتين
حـيـيت سـفـحك ظمـآنـاً ألوذ به لوذ الحـمـائم بـين المـاء والطين
يا دجلـة الخـير يا نبـعـا أفـارقـه على الكراهة بيـن الحـين والحـين
إني وردتُ عـيـونَ الماءِ صـافـيـةً نبـعـا فنبـعـاً، فـمـا كـانت لتـرويني

وأنت يا قاربًا تلوى الرياحُ به   لَيَّ النسائم أطرافَ الأفانين
وددت ذاك الشراع الرخص لو كفنَى   يُحاكُ منه غداة البينُ يطوينى
يا دجلةَ الخير قد هانت مطامحنا   حتى لأدنى طماحٍ غير مضمونِ
أتضمنين مقيلاً لى سواسية   بين الحشائش أو بين الرياحين
خُلْواً من الهمِّ إلا هم خافقةٍ   بين الجوانح أعنيها وتعنينى
تهزنى، فأجاريها، فتدفعنى   كالريح تعجل فى دفع الطواحين
يا دجلةَ الخير يا أطراف ساحرة   يا خمر خابيةٍ فى ظل عُرجونِ
يا أمِ بغدادَ من ظرف ومن غَنَجٍ   مَشَى التبغدد حتى فى الدَّهاقينِ
يا أمَّ تلك التى من ألفِ ليلتِها   للآن يَعْبَقُ عطرٌ فى التَّلاحينِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شكرى محمد عياد

عبد القادر القط

والرؤيـة النقــدية فى تــاريخ الأب

لعل أعظم ما يهديه الناقد العالم الأديب إلى الحركة الأدبية المعاصرة هو إدخال هذه الحركة فى التراث، وإدخال التراث فيها، حتى تكتسب عمقا حضاريا يؤهلها للبقاء والنماء.

فعالم الأدب ليس مؤرخا فحسب، ولا ناقدا فحسب. إنه معنى بالظواهر الأدبية بما هى ظواهر إنسانية تتشابه فى أصولها، أو فى مقوماتها الأساسية، ولكنها لا تتكرر أبدا، حتى فى العصر الواحد، كما لو كانت خارجة من الة واحدة. وإذا كان عالم الأدب معنيا بالإنتاج الأدبى فى عصره، وما يحمله من دلالات كامنة فى أشكاله الفنية، وما ينبئ عن اختلاف هذه الأشكال ودلالاتها من أحوال اجتماعية مركبة ومتغيرة، فإنه يكون مؤهلا أكثر من غيره لفهم هذه الأشكال والدلالات فى ضوء نظائر لها من مجتمعات أخرى، أو من عصور سابقة. ذلك بأن الناقد المعنى بالعمل الأدبى فى ذاته لا يعطينا إلا رؤيته لتركيب هذا العمل أو دلالته (حسب اتجاه الناقد) ولا يتناول العمل باعتباره تعبيرا عن حالة جماعية، يمكن فهمه فهما أعمق إذا فهمنا هذه الحالة بمختلف جوانبها، ولا باعتباره حلقة فى تراث ممتد، بحيث نتبين موقعه من هذا التراث (حتى ولو كان موقع الإنكار والرفض). والمؤرخ - من جانب آخر - ينظر إلى عصر مضى، محاولا أن يرصد خصائصه من حيث الموضوعات والأفكار والأساليب الفنية، وأن يربط هذه الخصائص بالتراث السابق عليه، مغفلا الحركة الأدبية المعاصرة. والنقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأدبى الأكاديمى، وتاريخ الأدب الأكاديمى، ينحوان - فى معظم الأحيان - هذا المنحى المنفصل، فيعزلان الحركة الأدبية المعاصرة عن الحياة وعن التراث.

ولا نظن أن أحدا سبق أستاذنا طه حسين - عميد الأدب العربى - إلى مثل هذا الربط بين الحركة الأدبية المعاصرة وتاريخنا الأدبى. لقد كان الشعر الرومنسى لا يزال يتلمس طريقة على أيدى شعراء المهجر من ناحية، وشعراء المدرسة الحديثة - أو مدرسة الديوان كما سميت فيما بعد - من ناحية أخرى حين أخذ طه حسين (فى أوائل العشرينيات) ينشر مقالاته عن شعراء الغزل فى العصر الأموى، وشعراء المجون فى العصر العباسى، مبينا أن كلا الفريقين عبر عن نوازع الناس فى عصره بأمانة وصدق. وقد أثارت هذه المقالات من اعتراض المحافظين ما أثاره الشعر الرومنسى الجديد نفسه.

عبدالقادر القط تلميذ طه حسين، نشأ عندما كانت الحركة الرومنسية العربية فى أوج تطورها، وكان شعره، فى مرحلة الشباب، جزءا من إزهارها الأخير، وعندما تحول إلى الطريق الأكاديمى كان العالم العربى يمر بتغيرات عميقة شملت الحركة الأدبية فيما شملته من جوانب الحياة. لم يغب عن وعيه وقد تفرغ للبحث والنقد الأدبى أن هذه المرحلة الجديدة لم تكن إلا حلقة فى سلسلة التطورات التى نقلت العالم العربى من العصور الوسطى إلى العصر الحديث، والتى بدأت منذ أوائل القرن الماضى. وكان يملك الحس الفنى والمنهج العلمى اللذين مكناه معا من أن يُقيم المكاسب التى تحققت للأدب العربى الحديث، والوضع الجديد الذى انتهى إليه، بكثير من الحياد والموضوعية، وأن يستشف، مع المبدعين الجدد، الآفاق التى يمكن أن يستشرف إليها. وهكذا جاءت دراسة الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر نموذجا ممتازا لما يصح أن نطلق عليه اسم «التاريخ النقدى» للحركة الرومنسية العربية. ثم لم يلبث أن تبين له خلال عمله الأكاديمى أن هذا العصر الحديث برمته يمكن أن يقارن بعصر سبقه بقرون كثيرة، وتمت فيه نقلة حضارية عظيمة، ولو أن المقارنة هنا تتناول «نوع» التغير الحضارى وتأثيره فى الأدب، ولا تتناول «حجم» ذلك التغير. فلا الانقلاب الصناعى الذى نشأت على أثره الحركة الرومنسية فى أوربا، ولا ظهور الطبقة المتوسطة التى عبرت عن آمالها وآلامها بحركة أدبية شبيهة فى عالمنا العربى المعاصر، يمكن أن يقاسا إلى ما أحدثه الإسلام من انقلاب هائل مفاجئ فى حياة العرب. يقول عبدالقادر القط:

«ولعلنا نستطيع أن نتخيل جسامة هذا الانقلاب إذا تخيلناه فى صورته الحية خارج إطار التاريخ المسجل الذى لم يكن يضم - فى الأغلب - إلا الأحداث والوقائع التاريخية الكبرى. ولنا أن نتصور الإنسان العربى الذى عاش حياته التقليدية فى الجزيرة العربية متصلا بأسباب قوية أو ضعيفة بما جاورها من بلاد، وقد وجد نفسه فجأة محاربا فى سبيل عقيدة دينية جديدة غيرت كثيرا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من قيمته الروحية والخلقية والاجتماعية، ثم خائضا فى أحداث سياسية وفتن و(حروب أهلية) حول نظام الحكم والاقتصاد والعصبيات القبلية القديمة، ثم مهاجرا ومستقرا فى تلك الأقطار التى دفعته إليها الفتوح الإسلامية ومواجهتها لأنماط من المعيشة والسلوك الحضارى والتراث الفكرى غير تلك الأنماط التى ألفها فى موطنه القديم. لنا أن نتصور هذا الإنسان وقد واجه ذلك الانقلاب المفاجئ الشامل فى حياته، فندرك إلى أى مدى كان يعيش فى (أزمة) نفسية عنيفة متذبذبا بين القديم والجديد».

وهكذا جاءت دراسة **عبدالقادر** القط «فى الشعر الإسلامى والأموى» متصلة من قريب بدراسته السابقة عن «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر»، رغم الفاصل الزمنى الكبير بين العصرين، ورغم الفارق الهائل بينهما فى حجم الظاهرة التاريخية، فكلاهما وضع الإنسان العربى فى أزمة نفسية عنيفة، عبر عنها من خلال أدبه، بل من خلال شعره خاصة، وهو فنه الأصيل على مدى العصور. تلك الأزمة «بين القديم والجديد» يعيشها الإنسان العربى اليوم، كما عاشها قبل ثلاثة عشر قرنا.

والقط أحصف من أن يسرف فى المقارنة. فبين العصرين اختلافات تاريخية مهمة، مادية واجتماعية. بل إنه يأخذ على أستاذه **طه حسين** نظرته العصرية المبالغ فيها إلى موقف **عمر بن أبى ربيعة** من المرأة. فطه **حسين** يقول: «ولست أشك فى أن **عمر** كان صديقا للمرأة بالمعنى الحديث الذى نفهمه لصداقة المرأة. كان يريد لها من الحرية مثل ما يريد للرجل، وكان يريد أن تكون صلة الغزل بين الرجل والمرأة صلة ظاهرة لا حرج فيها ولا جناح. وكان يريد أن تظهر المرأة فخرها بجمالها وروعتها كما يظهر الرجل فخره بشجاعته وبأسه وكان يريد أن تستفيد الجماعة الإنسانية من خلال المرأة كما تستفيد من خلال الرجل. كان يريد أن تزول الفروق بين الجنسين وألا يكون بينهما حجاب». فيعلق **عبدالقادر** القط قائلا: «ولا نظن أن **عمر بن أبى ربيعة** كان يسعى إلى (تحرير) المرأة - قاصدا أو عن غير وعى - ولا أنه كان (يريد لها من الحرية مثلما يريد للرجل)، فما كانت أحوال المجتمع العربى حينذاك تسمح بشىء من هذا ولا تقيمه فى نفوس أكثر الناس تحررا و(عصرية)».

حسب الناقد - إذن - أن يظهر لنا العنصر الإنسانى المشترك دون حيف على التاريخ، بل إنه ليحسب للظروف التاريخية - من إقليمية واجتماعية وسياسية - حسابها فى نشوء الظاهرة الأدبية، وإذا كانت الدراسات السابقة قد عنيت بهذه الظروف التاريخية، بالذات، فقد بقيت أمام الناقد الأدبى مهمة البحث فى الفن الأدبى: كيف طوره أصحابه حتى يعبر عن هذه الصدمة الحضارية بجوانبها المختلفة.. والناقد يلاحظ أن الأساليب تتجاور ولا تتعارض، ومن ثم يتحدث عن «طوائف» من الشعراء ولا يتحدث عن «مدارس» أو «مذاهب».. فيتحدث مثلا عن

الهاشميين - وقطبهم الكميت بن زيد - وعن الزبيريين وأشهرهم عبيد الله بن قيس الرقيات، والخوارج ومنهم قطرى بن الفجاءة وعمران بن حطان، وعن «المحترفين» الذين كانوا يقصدون إلى الأمراء والخلفاء يمدحونهم وينالون عطاياهم. ولا يجد إلا فئة واحدة بين هذه الفئات يمكن أن نطلق عليها اسم «حركة» شعرية، وهم العذريون، اذ انهم قدموا للمرة الأولى فى تاريخ الشعر العربى شعرا عاطفيا خالصا، عبروا به عن مشاعرهم الذاتية، فتميزوا عن الشعراء الجاهليين بخصائص فنية كثيرة ومهمة، فى مقدمتها وحدة الموضوع، وسهولة العبارة، وابتعادهم عن الصور التقليدية، والتعبير المباشر عن لوعة الفقد والحرمان. وهذه سمات ظهرت بوضوح فى شعر الحجازيين من سكان البوادى، ولكنها لم تقتصر على هؤلاء، فقد نجد نظائر لها فى بعض شعر الخوارج مثلا. كما أنها تجاور - ولا تناقض - غزل الحضريين الذين كان إمامهم عمر ابن أبى ربيعة، مع أن عمر كان يبدأ بعض قصائده الطويلة بوصف الأطلال، بل تعمد فى إحدى هذه القصائد أن يعارض معلقة امرئ القيس.

وقد استعاض العذريون عن التصوير الخارجى الذى كان يعمد إليه الشاعر الجاهلى حين يتغزل، مثلما يصف ناقته أو فرسه أو غيرهما من عناصر الحياة البدوية، بوسائل لغوية أكثر مناسبة للتعبير المتدفق عن العاطفة، وأهمها التكرار. ولم يلبث التكرار أن أصبح أسلوبا مهما فى الشعر الجديد، وتفرع منه ما يسمى «الإرصاد»، وهو أن يأتى الشاعر قبل القافية بكلمة من نفس مادتها، أو بالكلمة ذاتها، فيكون ذلك إشعارا بالقافية قبل ورودها، وهو أسلوب يناسب الشعر الخطابى بوجه خاص، ولذلك نجده عند الكميت كثيرا.

ومع أن ذا الرمة، الشاعر النجدى، شغف بوصف مشاهد الصحراء وبرع فيه، فإننا نجد له قطعا غزلية تكاد تشبه شعر العذريين.

فلا عجب إذا شغل الكلام على العذريين وجيرانهم الحضريين من شعراء الغزل أيضا قرابة نصف الكتاب، وتقلص الكلام عن «الثلاثة الكبار» - جرير والفرزدق والأخطل - إلى السبع تقريبا (نحوًا من ستين صفحة). فهؤلاء العذريون وجيرانهم فى مكة والمدينة شعروا أكثر من غيرهم بعنف الأزمة الحضارية التى قلبت ميزان حياتهم القديمة، وعبروا عن معاناتهم النفسية من خلال شعرهم الغزلى - وإذا كان من المسلم به أن عاطفة الحب - بل نوع خاص من الحب - هى موضوع هذا الشعر، فليس من الإسراف فى التأويل أن يقال أيضا إن هذا الشعر الغزلى كان يرمز إلى شعور أعم بالفقد والاغتراب، كما كانت هذه العاطفة نفسها نتاجا لمجتمع أوجد الفرد غير المنتمى إلى عشيرة.

ولكن تراث العذريين ظل مقصورا عليهم، إلا إذا ربطناه بالحركة الرومنسية فى العصر الحديث. أما التراث الذى ظل الشعراء العرب يحملونه كالصخرة فوق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظهورهم فهو ذلك الذى شكله الثلاثة الكبار المحترفون. تراث المدح الذى يعتمد على تقليد الجاهليين، وإن كنا لا نعدم بعض الصور المبتكرة عند هؤلاء الفحول. وإذا كان وضع هؤلاء الكبار من حيث التجارب الشخصية والقبلية والاجتماعية والسياسية قد اقترب من وضع فحول الشعراء فى الجاهلية، فإنهم، بما نالوه من شهرة ونفوذ، «قضوا على ما تم من تطور فنى ولغوى على أيدى العذريين وغيرهم من الشعراء المقلين الذين لم تتح لهم تلك الشهرة وذلك النفوذ، وأصبح الأسلوب الشعرى، بما عرف به من رصانة و(جزالة) ونبرة عالية، نمطًا للفحول من شعراء العربية فيما تلا من عصور».

إن هذا الحكم الأخير من ناقدنا العالم الأديب يتفق مع موقف المجددين فى العصر الحديث من تراث الشعر القديم (ابتداء من مقدمة شوقى للطبعة الأولى من ديوانه). ولكن هل يصلح النفير «التلقائى» الذى تم على أيدى العذريين نموذجا للتخلص من أزمة الشعر الحديث وهل تغيرت الظروف الاجتماعية التى جعلت لذلك النمط التقليدى السيادة على غيره من أساليب الشعر على مدى القرون؟ وكيف أمكن أن يستمر هذا النمط، الذى وضع إبان صعود الدولة الإسلامية، متشبثا بالحياة فى عصور التفكك والانحدار؟

أسئلة تحتاج إلى مزيد من البحث من قبل النقاد العلماء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علي الراعي

عبدالقادر القط

ثمانون عاما من الثقافة المثمرة

من الناس من لا أراهم كثيرا، ولكنني أعيش معهم دائما. أدخرهم في نفسي وأتداول الرأي معهم. وقد نتفق حينا ونختلف حينا آخر، ولكنهم - أبدا - حاضرون معي هؤلاء هم الأصدقاء الذين لا تبلى صداقتهم على مر الأيام.

من بين هؤلاء الأعزاء الحاضرين دائما في نفسي **عبدالقادر القط**. منذ أن عرفته في أوائل الخمسينات، وكان كل منا قد عاد مؤخرًا من بعثة دراسية في انجلترا - هو بدراسة الأدب المقارن، وأنا للبحث في تقنيات أدب المسرح العالمي - منذ أن عرف كلانا الآخر، وأنا أرى فيه نقطة لامعة أعتز بها كثيرا، وأقدر من يملكها كبير التقدير. تلك هي: انفتاح دارس الأدب العربي على غير هذا الأدب من ألوان الإبداع العالمي. على هذا الدرب العظيم سار طه حسين ومحمد مندور ومهدي علام، فجنوا ثمارا كثيرة آلت إلى أدبنا العربي وأغنته ووسعت مداركه. وفيه أيضا سار **عبدالقادر القط**، فقدم أفكاره وآراءه ودراساته للأدب العربي، قديمه وحديثه. ونشط نشاطا كبيرًا في هذا المجال منذ الخمسينات، وكان من أبرز سماته أنه ألقى بجماع نفسه في خضم الحركة المسرحية الزاهرة التي كانت تعيشها بلادنا أيام الزهو القومي.

وقد بلغ من اعتزازي بالدور القيم الذي قام به **عبدالقادر القط** في حقول المسرح والأدب والإذاعتين المسموعة والمرئية، مستندا إلى دراسته للأدب المقارن في انجلترا أن اتخذته شاهدا ودليلا على أهمية دراسة أساليب البحث في ميادين الفنون والأدب في عواصم البحث العالمية. قلت وأنا أدافع عما كانت وزارة الثقافة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقوم به فى ميدان الموسيقى، بإرسال الموسيقيين الواعدين لتعلم فنون الأداء الموسيقى والكتابة الموسيقية والعزف وقيادة الأوركسترات إلى أوروبا، إن هذا الاتجاه هو نفسه ما فعلته الدولة فى حقل التعليم العالى بإرسال البعوث إلى انجلترا وفرنسا لدراسة أساليب البحث المتطورة فى الأدب العربى. وأضفت أن هذا ليس معناه أن الأوروبيين يعرفون أدبنا العربى خيرا منا، وإنما معناه أن أساليبهم فى البحث أكثر تطورا من أساليبنا فضلا عن استنادهم الكبير على المكتبات العامرة ومعينات البحث المختلفة التى تساعد الباحثين بتوفير منجزات التكنولوجيا الحديثة. ثم مضيت أقول: إن دراسات طه حسين ومحمد مندور وعبدالقادر القط قد عادت على أدبنا بالنفع الجزيل، وبررت كل ما أنفق فى هذا السبيل من مال.

لقد أصبح طه حسين بفضل الاحتكاك بالأدب الفرنسى والعالمى منارة ساطعة الضوء، بعثت الحياة والدفء فى أدبنا. وقضى محمد مندور سبع سنوات فى باريس يسمع ويرى ويقارن ويختزن ثم عاد إلى بلاده صاحب نظرة حديثة فى الشعر والنقد معا، ما لبث أن حولها إلى نقد المسرح حين ازدهر هذا الفن الجميل فى بلادنا منذ أواسط الخمسينيات.

أما عبدالقادر القط فقد عاد من دراسته للأدب المقارن بنظرة منفتحة تحارب الجمود وتحتضن الجديد. وقد تمثل هذا التفتح فى النقاش الذى دار منذ مدة حول ما الذى يمثل ديوان العرب فى هذه الأيام، الشعر أم الرواية؛ وقد كنت أحادث عبدالقادر القط بالهاتف فسألته أن يدلى برأيه فقال: إن الرواية قد أصبحت بالفعل ديوان العرب.

قال هذا وهو الشاعر والناقد للشعر وأظنه لايزال مقررا للجنة الشعر بالمجلس الأعلى. فعدت أراجعه: ولكن قوما ينكرون هذا الرأى بشدة ويتعصبون للرأى المعارض قال عبدالقادر القط فى هدوئه المألوف: «هؤلاء لايدركون أن الدنيا قد تغيرت..!»

والشىء بالشىء يذكر. فقد صرح محمود درويش منذ سنوات بأن الرواية ستكون قصيدة القرن الواحد والعشرين. وأنه كان يود لو أتيحت له الفرصة كى يتجه بشعره العذب العميق إلى أرض الرواية. وفى حديث للكاتب المسرحى العظيم سعد الله ونوس، للدكتورة مارى الياس، أستاذة مادة المسرح فى كلية الآداب بجامعة دمشق ومدرسة النقد والأدب المسرحى فى المعهد العالى للفنون المسرحية بالعاصمة السورية، قال سعدالله وهو يجيب على سؤال عن التطورات التى طرأت على كتابته للمسرح فى الأيام الأخيرة: لم أعد أتخيل الصالة وأنا أكتب. لم أعد أتصور جمهورا محددا فى الصالة. وهذا سمح لى بمزيد من الحرية، بحيث استعرت من الرواية، وهى فن الكتابة الفردى وفن التأمل الفردى حينما أدرجتها فى سياق عملى المسرحى الجديد.

ومن قبل سعدالله، فطن توفيق الحكيم إلى أهمية توسيع نطاق المسرحية بالكتابة فى شكل فنى سماه: «المسرواية» أى العمل الذى يجمع بين المسرحية والرواية فى قالب واحد، وكتب فى هذا القالب مسرحيته اللافتة للنظر: «بنك القلق».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زاملنا عبدالقادر القط فى لجنة القراءة التابعة للمسرح القومى، وقدم آراءه الكثيرة السديدة فى عديد من المسرحيات التى خرجت إلى النور فى تلك الأيام. ترك الشعر ليفرغ لنقد الرواية والمسرحية والقصة، وكان من أوائل من التفتوا إلى أهمية الدراما الإذاعية، المسموعة والمرئية. وكتب أكثر من مرة متفحصا ومرشدا، وداعيا زملاءه النقاد إلى الالتفات إلى أهمية هذا الوافد الجديد على الساحة الأدبية والفنية والثقافية.

وقد كان عبدالقادر القط دائما قاموسى الشعرى، ألجأ إليه فى طلب تفسير، ما يغمض علىَّ من آثار الشعر العربى - القديم أساسا، والحديث أحيانا، فأجد عنده الرأى المنير. أذكر فى هذا الصدد أننى كلفته شططا - دون أن أقصد - حين أرسلت له ورقة أثناء أحد اجتماعات المجلس الأعلى للثقافة للنظر فى توزيع جوائز المجلس - أرسلت إليه طالبا - فى خضم الاجتماع - أن يعلق على بيت شوقى:

ألقى رجائى إذا عـز المجير على

مفرج الهم فى الدارين «والكرب»

هكذا كتبت البيت.. واحتار الصديق العزيز فى أمر هذا البيت كما أوردته، وطلب إلىَّ أن أمهله حتى يعود إلى مراجعه، ثم اتصل بى من بعد لينبهنى إلى أننى أخطأت فى كتابة البيت وأن صحيحه هو:

ألقى رجائى إذا عـز المجير على

مفرج الهم فى الدارين والغمم

وهو البيت الذى تغنيه أم كلثوم من قصيدة شوقى العظيمة.

بين أبرز ميزات عبدالقادر القط سماحة نفسه وخلقه الرضى، وهاتان الميزتان مكنتاه من أن يختط لنفسه طريقا وسطا بين اليمين واليسار فى السياسة والثقافة معا. لم يتعصب عبدالقادر القط لأى الاتجاهين واختار من كل منهما خير ما فيه، وبهذا جنب نفسه، ومساره الثقافى الكثير من المزالق. لم يعطل تطوره اعتقال أو تشريد أو عزل من المناصب، بل أتيحت له الفرصة ليتطور هذا التطور الهادئ الذى سلفت الإشارة إليه: من الشعر إلى النقد، إلى المسرح، إلى الدراما المسموعة والمرئية. وفى كل من هذه المراحل كان صوته مسموعا، ووجوده ملحوظا. وهو لهذا قد كسب حب اليمين واليسار معا، وساعده هذا على أن ينشئ الأسرة الصالحة. وقد شاهدته وسط أسرته على شاشة التليفزيون منذ سنوات، فأسعدنى أن تلتف حوله أسرته وتقر له بفضل التوجيه والعطف وحسن التصرف مع الأولاد، واتجاهه إلى اتخاذهم أصدقاء له بعد أن شبوا عن الطوق.

بعيدا عن العمل الثقافى والأكاديمى نشأت بينى وبين الناقد الكبير صداقة هادئة دافئة. كنا كثيرا ما نلتقى فى «كازينو الحمام» بالجيزة و «الكازينو» أيضا. وكنت أيامها أقتطع وقتا من عملى فى آداب عين شمس، وفى مؤسسة المسرح من بعد، لأترجم إلى العربية أطروحة الدكتوراه التى كتبتها بالإنجليزية، واستغرق الاستعداد لها وكتابتها عامين ونصف العام، بينما قطعت ست سنوات كاملة فى ترجمتها إلى العربية!

فى فترات الراحة كنا نلتقى، وينتهز الصديق العزيز فرصة انشغالى بالترجمة ليلتقط لى صورا بآلته

الفوتوغرافية وأظنها كانت إذ ذاك لاتزال جديدة في يده. ولايزال عندي حتى الآن واحدة من هذه الصور.

وأحيانا كنا نلتقي في مقهى عبدالحميد بالجيزة، الذي كان إذ ذاك صالونا أدبيا متميزا، يأتي إليه رشدي صالح وزكريا الحجاوي، ومحمود السعدني، وفوزي البشبيشي وأنا. ويحتدم النقاش حول موضوعات الأدب، وتعرض المجموعات القصصية على الحاضرين. كان محمود السعدني قد أخرج لتوه أولى مجموعاته القصصية: «السماء السوداء». في جانب من المقهى كان عبدالقادر القط يدخن النارجيلة في استرخاء. وفي جانب مقابل كان يجلس أنور المعداوي في عظمة، شعره مصفف ولامع. ويستفز المنظر الصديق نعمان عاشور فيقول: كأنما هما أسدا كوبري قصر النيل. ويعلق زكريا الحجاوي على شعر أنور المعداوي اللامع فيقول: «خلاص من غدٍ أشترى حُقا كاملا من البريليانتين أضع محتوياته كاملة على شعري»!، يقصد مادام أن الشعر اللامع هو الطريق المؤدي إلى العظمة!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد زكى العشماوى

الدكتور عبد القادر القط ناقدًا

إن الذى تتلمذ على الدكتور **عبد القادر القط** أو الذى صاحبه وعاشره وزامله فى سنوات حياته الحافلة بالعطاء يعرف أنه ينتمى إلى حضارات متعددة. يحمل فى دمائه التقاليد العريقة ويواكب فى ذات الوقت فوران العصر الذى نعيشه ويتابع تمرده وجموحه وينتصر دائما للأصوات التى تعلو مطالبة بتطور العقل العربى وانعتاقه من الجمود والتراجع.

وهو حين يتطلع إلى مافى الحضارة الغربية من إيجابيات أو تحرر فى الفكر والعقل لايأخذ هذه الحضارة مأخذ النموذج وإنما يتطلع إلى الحضارة بمعناها المطلق. فأينما تكن حضارة القرن العشرين يجب أن نقصدها لنستوعب مافيها ونفهمها. غير أن ضمير الأمة ذلك الجوهر الذى يمثل عبقريتها وتميزها الكامنة أبدا فهو يراه المنهل الأخير الذى على المبدع والباحث أن يستقى منه ليكون لأى إنجاز حضارى معناه لأمته، وبالتالى للعالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالتراث عنده أساسى وجوهرى وهو فى الأمة العربية يعود إلى أول مااكتشف الإنسان ذاته ومعرفته فى أولى الحضارات التاريخية إطلاقا، فالحضارات الإنسانية بدأت عندنا، واتخذت لنفسها مسارات كثيرة عبر الحضارات الأخرى، ونحن اليوم بعض من ورثتها.

وهذا منطلق أساسى فى فهم أستاذنا للتراث الذى منحه الكثير من جهده فى دراساته الجادة والرصينة التى أضافت للمكتبة العربية قيمة حية . وكذلك يتضمن فهم أستاذنا للتراث أنه يجده الشق الأهم فى تحقيق المستقبل .فالسيرورة الحضارية فى نظره هى سيرورة عربية استمرت على دفعات عبر خمسين قرنا من الزمان

أو أكثر ولذلك كان من الضرورى أن نؤمن باستمرارها باتجاه المستقبل.

وأستاذنا يؤمن، ونحن نؤمن معه، بأن الكثير من معرفة الإنسان اليوم هو الجزء الحى من تراثنا الحضارى والفكرى. وليس هناك تراث يموت ويندثر نهائيا. ففى تراث كل أمة دائما جذوة تبقى مشتعلة. وفى الفترات التى تستجد فيها ظروف تعيد للأمة وعيها تعود تلك الجذوة إلى فاعليتها. وهذه الجذوات التراثية هى التى تعطى حضارة هذا العصر الكثير من رؤيته وتوجهه. وكثيرًا مانرى فى الفن الحديث فى العالم اليوم ماهو عودة إلى فنون قديمة، وإلى فنون الشرق الأوسط بصفة خاصة، فما أكثر مايمتلئ به الفن الحديث من صور التراث القديم وروحه.

والملمح الثانى البارز عند أستاذنا والذى يمثل جانبا مهماً ومؤثرا وفاعلاً فى حياتنا المعاصرة أنه علم من أعلام النقد الأدبى بما يبذل من جهود متصلة فى دراساته للشعر العربى الحديث وألوان التعبير الأدبى المختلفة من مسرح وقصة أو رواية يشارك بالرأى والحكم، تلجأ إليه المؤسسات الثقافية والعلمية فى مصر والعالم العربى للاسترشاد برأيه وتوجيهه، والاعتماد على أحكامه النقدية السديدة التى تحتكم إلى العقل وتتميز بالحيدة والإنصاف، وتنبع من خبرة طويلة ومعرفة متعددة ومتطورة، وطول مصاحبة للآثار الفنية على تنوعها واختلاف اتجاهاتها، يعينه فى كل ذلك ذوق أصيل، وثقافة متجددة.

ولعل من أهم الأسباب التى جعلت من أستاذنا الكبير ناقدًا بارزًا أنه أولاً واسع المعرفة متعدد الثقافة وثانيا لأنه شاعر ومبدع، هذان النبعان كان لهما تأثير واضح فى تميز ناقدنا. ولسنا بحاجة إلى القول إن المثقفين والمبدعين هم الطليعة التى تقود المجتمع فى أمثل حالاته، أو تحركه من الداخل باتجاه النضارة والإيناع، لما يتميزون به من وعى لذات الأمة وقواها الفكرية، ورؤية لطاقة الخلق فى الأفراد داخل هذه الأمة.

أما الصلة بين الإبداع والنقد فهى ظاهرة واضحة فى آداب الغرب، وبرزت بشكل واضح فى أدبنا فى مرحلته الحديثة، غير أن قدامى النقاد فى الأدب العربى لم يكونوا من الشعراء. كما أننا لانعرف عن قدامى شعرائنا أنهم خلّفوا لنا نقدًا، وهذا أمر حرىّ بالدراسة أما أدبنا المعاصر، فلكثرة مافيه من تجريب وبحث أسلوبى وإضافات فى وسائل التعبير لم تكن معهودة، أخذ يتصف بهذه الظاهرة الغربية، وأصبحنا نرى بين الشعراء والكتاب الروائيين من ينصرف إلى النقد انصرافًا جادًا. فكثير من شعرائنا وكتابنا المعاصرين يبدعون ويدافعون عن إبداعهم من ناحية أخرى، ومن هنا أصبحت حاجة المبدع إلى تبرير عمله فضيلة فكرية يتنفس بها الأدب اليوم. ومع ذلك فمازالت محاولات الخلق أهم من محاولات التقويم والاكتشاف والغربلة التى لايستطيعها إلا القلائل الذين يجعلون من النقد مايجب أن يكون دائما عن حق: عملية خلاّقة.

من هؤلاء كثيرون فى الغرب فأعلام الإبداع فى الأدب الإنجليزى مثلاً هم من أعلام النقد **فشيكسبير** يعبر عن رأيه فى الفن، والشعر والمسرح فى «هاملت» ببراعة توازى براعته فى الشعر. **وفيليب سيدنى** صاحب «الدفاع عن الشعر» شاعر اليزابيثى مبرز، **والكسندر**

بوب من أعظم شعراء القرن الثامن عشر، ومازالت مقالته الشعرية فى «الدفاع عن الشعر» تدل على حصافة وعمق قد لايتوقعهما المرء من شاعر غنائى مثله. أما **كولردج** فكلنا يعرف كيف أثرت آراؤه النقدية فى الدراسات الأدبية حتى اليوم، وكيف جمع بين الشعر والنقد والفلسفة طيلة حياته. وُقلْ مثل ذلك فى **ماثيو أرنولد وإزرا باوند، وإليوت** بصفة خاصة. وفى الأدب الفرنسى أمثال مشابهة من **بودلير إلى چان بول سارتر** فى السنين المائة الأخيرة .

وليس من شك فى أن إبداع الأديب يعينه على نقد أعمال الآخرين بل إن مايتركه الأديب أو الفنان من آثاره الإبداعية تجعلنا نحن النقاد أكثر دنوا من حياته وتجاربه حتى من الجوانب الشخصية (الجوانية) حيث يضرب العمل الإبداعى بجذوره.. ولذا جرى الاهتمام فى القرون الثلاثة الأخيرة بما يتركه الأدباء والفنانون من رسائل أو مذكرات أو اعترافات أو سيرة ذاتية. وحين اشتد الاهتمام، منذ الحركة الرومانسية، بتحليل بواطن ورموز العمل الإبداعى، واكتشاف مدلولاته الأعمق فيه، اشتد الاهتمام بخصوصيات العقل الذى أنتجه، والبحث عن الصفات الخفية الموحية بين الذات والموضوع.

وعلى الرغم من أننا نرى نوعًا من رَدّ الفعل منذ منتصف هذا القرن يتمثل فى هذا الانعطاف الحاد نحو معالجة العمل الفنى بصفته شيئًا قائمًا بذاته، مستقلاً عن صاحبه، يُطالَب الناقد باستغواره على أنه شىء قُدّ متكامل، نقول، على الرغم من كل ذلك، فقد بقيت الرسائل أو المذكرات أو الأعمال النقدية أو السير الذاتية، قد بقيت إلى الآن إضاءة للعمل الإبداعى، قد يُطلب للاستعانة به، وقد يُطلبُ أحيانًا لذاته، أو لقيمته الإبداعية الأصيلة فيه.

ومنهج أستاذنا يجمع بين الإبداع والنقد كما يجمع بين الاستعانة بكل ما من شأنه أن يُعين من فهم النص من الخارج، وكل ما هو داخلى مكنون «فى أعماق النص من خفايا وأسرار. ظهر هذا المنهج واضحًا فى دراسة ناقدنا الكبير للشعر وللمسرح أو الرواية. وهو مايمكن أن يطلق عليه نقد النص المعاصر.

ولناقدنا فى تناوله للنص الشعرى أسلوبه فى النفاذ إلى مايمكنه من إدراك الأسرار التعبيرية والفنية من ناحية، وإدراك أعماق النفس البشرية من ناحية أخرى غير أن نقد الشعر يبقى ضمن تجربتنا الحضارية الجديدة صوتاً أحاديا - وهو صوتٌ له خطورته الكبرى غير أنه مع ذلك لايحقق الشعور بالكلية الشمولية، أو الشعور بالتعددية التى تُمثل صورة التجربة العربية اليوم ومايلازمها من رؤى، فالشعر قادر على تصوير بعض هذه الرؤى إيحائيا ورمزيا غير أنه يختلف عما تستطيع الرواية أو المسرحية أن تصوره تحليليا وموضوعيا.

ونحن على أية حال بحاجة إلى الجمع بين الطاقة الرمزية الإيحائية التى تيسرها القدرة الشعرية، وبين الطاقة التصويرية التحليلية والنقدية التى تُيسرها لنا قدرتُنا القصصية والمسرحية.

ومهما يكن من شىء فإن كل إبداع فى النهاية يجب أن تكمن فيه طاقة المبدع على النفاذ فى خفايا المجتمع، كما فى خفايا النفس البشرية للتمكن من إبرازها إلى النور وتقويمها ونقدها. والصلة بين النقد المسرحى أو

الروائى وبين النقد الأدبى أمر وارد بل هو مُحتّم أحيانا، غير أن الفرق هو أننا فى الرواية أو المسرحية نعرض لفاعليات إلى إنسانية بما فيها من شهوات ومطامح وصراعات وتناقضات، فى حين أننا فى النقد الأدبى نُسلِّط مجهرنا على فاعليات فكرية وتصويرية ولغوية - لعلها هى أيضا ملأى بمثل مايملأ الذات العربية.

هذا ما يعنيه أستاذنا الناقد الكبير، ويمارسه دائما فى نقده للنص الشعرى، والنص الروائى أو المسرحى بصفة خاصة.

والجدير بالذكر فى هذا المجال أن نشير إلى بعض المذاهب أو المناهج النقدية التى ظهرت فى آداب العالم وفى آدابنا فى النصف الثانى من القرن العشرين حتى نقف على موقف ناقدنا الكبير من هذه المدارس. نرجع غالبية هذه المناهج إلى القرن الماضى ومابعد نهايات الحرب العالمية الأولى، وأخذت الواحدة بشكل ماتصب فى الأخرى. ولم يكن لهذه المناهج تسمياتها عندما نشأت غير أنها وَجِدت فيما بعد مَنْ يطلق عليها اسم النقد التاريخى والنقد السيكلوجى بشقيه الفرويدى واليونجى، والنقد الأسطورى، والنقد الأيديولوجى، والنقد الجديد الذى يستعين بالأسطورة والرمز وذلك قبل أن تتوالى بعد ذلك مدارس النقد الفيلولوجى. والسيميولوجى، والإسلوبية والبنيوية، والتفكيكية، ومابعد البنيوية، وهناك تسميات أخرى لاأذكرها.

وربما كان لهذه التسميات مبرراتها فى عصر شديد الميل إلى التصنيف العلمى لأن مثل هذه المسميات تحاول فى كل مرة أن تلقى ضوءًا كاشفا على ناحية ما من نواحى الإبداع الذى يتراءى لنا أحيانا كجبل يغرينا بتسلقه، وما أكثر حناياه وقلاعه وكهوفه وأسراره، ولاينتهى سحره، ولذلك كثرت الوسائل للاقتراب منه. هذا عدا مأيسمى بالنقد الانطباعى أو التأثرى ولعل هذا الأخير أن يكون أسخف هذه المناهج جميعها لأنه المنهج الذى يلجأ إليه البعض كلما عجزوا عن الكتابة النقدية الحقة، فقد يؤدى الانطباع بصاحبه إلى إبداء الاستحسان والاستهجان متأثرا بانفعالاته المباشرة دون أن يأخذ نفسه بالدراسة التحليلية. ذلك أن أهم مافى النقد هو ضبط الأحكام وإيراد الأدلة والشواهد، واستخلاص الجزئيات والرموز والكوامن التى يحويها النص، والربط فيما بينها جميعا لبناء موقف ذهنى معين، يعتمد معارف سابقة منّوعة، كثيرة الجذور والفروع.

أضف إلى هذا مأيسمى بالكتابة الانطباعية الكثيرة الرواج، والتى تشغل حيِّزا فى صفحات الصحف والمجلات، فهذه كثيرًا ماتتحرك ضمن مساحات الكتابة الانطباعية.. وهذا ربما كان أمرًا له مُسوِّغاته فى حياتنا الصحفية أو اليومية أما فى دراسة العمل الفنى أو الشخصية الأدبية أو الفكرية فتبقى كلمة انطباعى لا معنى لها.

وإذا تركنا هذا المنهج الانطباعى إلى غيره من المناهج التى ذكرنا، وإذا تعمقنا البحث فى كل هذه المناهج النقدية المختلفة فسنرى أن جميعها قد يصلح أدوات فى يد الناقد، سواء منها التاريخى والنفسى والجمالى والفقهى.. إلخ، وليس فى هذه المناهج النقدية المختلفة إلا خطر واحد، ليس هناك ماهو أشد منه فى إفساد النقد وإضعافه، وهو أن ينقل مذهب من هذه المذاهب النقدية الاهتمام من الأثر الفنى إلى شىء غيره، فبقدر ما لهذه

ARCHIVE

المذاهب النقدية من فائدة أو قيمة أحيانا بقدر ما لها خطورة: فلم يسلم مذهب من هذه المذاهب من التعصب أو التحيز أو الاهتمام لمدرسته فتكون النتيجة أن ينصرف الناقد عن الأثر الفنى نفسه إلى أشياء هى على هامش النقد وليست فى صميمه. فكما أن أصحاب المنهج التاريخى كثيرًا ما يتجهون بنا نحو البيئة والعصر وحياة الشاعر والمدرسة التى نشأ بها، ويحاولون أن يقنعوا تلاميذهم بقراءة تراجم الحياة وتاريخ السياسة، وكذلك النقد السيكلوجى فبدلاً من أن يوجه اهتمامى للقصيدة نفسها يحاول إبعادى عنها بدراسة الشاعر نفسه والمؤثرات النفسية التى خلقت منه هذه الشخصية أو تلك. والتى جعلته يسلك هذا السلوك أو ذاك..

وهكذا لو انك تنقّلت بين هذه المناهج فستجد نفسك إذا لم تكن واعيا بموقع قلمك فستنزلق إلى هاوية يصعب الخروج منها، فلا فائدة من هذه المناهج إذا قصدت لذاتها أو حين ينحرف من يستعملها عن الهدف أو القصد، بل قد يصاب النقد الناتج عنها بخيبة أمل كبيرة، ويصبح النقد عندئذ عديم القيمة، أما إذا استطاع الناقد أن يستفيد بالقدر الذى يحتمه عليه النص من هذا المنهج أو ذاك فربما استطاع ذلك أن يضفى على نقد الناقد روحًا وحيوية، بل موضوعية أيضًا، هذا إذا استطاع الناقد أن يحافظ على النسبة المعقولة من الاستفادة من أحد هذه المناهج أو بعضها.

أما موطن الخطر من المناهج الأكثر حداثة ونعنى بها المنهج البنيوى والتفكيكى فهو ما قد يبدو من محاولات ملحة تريد أن تجعل من العمل الفنى عملية (علمية) تخضع فى خلقها وتذوقها وتفهمها لقياسات يمكن حصرها وتطبيقها فى كل الظروف.

فنحن، وإن بات فى إمكاننا اليوم أن نجوب بصواريخنا الفضاء الأوسع، لانزال من أمر النفس البشرية فى متاهات أوسع من متاهات الفضاء. ومالظن أن تقديراتنا للفن سوف تخضع يومًا ما لقياسات علمية وسيبقى الإبداع مابقى الإنسان عملاً فرديًا لا ينقاد إلى التصنيف العلمى، لأنه الفن ببساطة هو الاختلاف وهو التباين وهو التفرد.

وإذا أهملت الأبعاد الفنية والفكرية والإنسانية من النص فإنها تظل خارج حدود النقد الأدبى بمفهومه الحقيقى. لأنها إذا بقى العمل الفنى أنساقًا وقوالب وبُنىً فلن يصبح عملاً أدبيا أو فنيا.

فالذى جعل من العمل الأدبى شعرًا أو أدبًا طريقة تبتدعها الذات للانعتاق والتحرر من هيمنة أية سلطة خارجية تقليدية أو ايديولوجية، تهُز أركان اللغة السكونية أو المألوفة لتبتدع لغة تقوّض المألوف والمختزن فى الحافظة والذاكرة، ولتطالعنا وتفاجئنا بالجديد غير المألوف، وبالمبتكر الحىّ.

وأستاذنا الجليل على وعى كامل بجميع هذه المدارس والاتجاهات ولكنه مع ذلك يحذرنا من الخطر الحقيقى الذى أشرت إليه آنفا وهو أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر النقدى المتشعب الاتجاهات دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحقة مايوضح أمامنا الرؤية ويجعل سبيلنا للنظر، والفهم، الحكيم سليمًا مأمون العواقب.

ولن يتم لنا مانريد إلا بالدراسة الجادة العميقة التى لايدفعنا فيها الحماس لمذهب أو مبدأ أو نظرية جديدة إلى إغفال النظرة الموضوعية الشاملة التى تفسح صدرها لكل المعارف على ألاّ تستعبدها هذه المعارف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما دخول أستاذنا إلى الفنون الأدبية الحديثة على تنوعها واختلافها من شعر ومسرح ورواية ونقد لا يأتى تلقائيا فقط أو عشوائيا ولو كان الأمر كذلك لما استطاع أن يكون بهذا التنوع فى مجالاته. والتنوع فى المجالات لايعنى التضارب أو التناقض. فالالتصاق بالواقع فى الفن القصصى لايناقض الماوراء فى الشعر، أو المنهجية الدقيقة فى النقد. فلأستاذنا مقترب منها جميعاً جعلها تترافد وتنسجم. إنه التنويع المتباين ضمن الشخصية الفكرية الواحدة التى يبقى لها دائما فهمها الشخصى لهذه الفنون ومتطلباتها.

واستطيع أن أوجز مذهب أستاذنا النقدى فى أسس مهمة يراها خطوات جوهرية فى نقد النص وفهمه والحكم عليه:

وأول مايؤكد عليه ناقدنا فى الموقف النقدى هو ضرورة التغلغل إلى أعماق الأعمال الفنية مع الاستعانة بشتى أنواع المعرفة التى تربط بين القديم والجديد، بين الرمز والإدراك، بين التقرير والإيحاء، بين التقليد الحضارى والانطلاق.

أما المبدأ الثانى المهم فهو ألا ننسى أبدًا ضرورة عدم فرض أى قوانين فولاذية ثابتة على العمل الفنى وأنه يجب ألا ننسى كذلك أن كل عمل فنى جديد - إذا كان ذا قيمة - إنما يحمل قوانين نقده فى طياته. فكل أرض جديدة تتطلب تجدد الحيلة فى كشفها حسب تضاريسها هى. وأى نقد يقوم على «الشعارات» أو المقاييس السابقة أو المفروضة الصادرة عن فئة ما ليس فى الحقيقة نقدا أدبيا - بل هو إن قريبا أو بعيدا لن يؤدى إلاَّ إلى الفشل. كما تستطيع أن تستشعر مسئولية ثالثة فى نقد ناقدنا الكبير؛ وهى أنه حريص أن يجعل العمل الذى ينقده ذا مغزى لعصره. ويقيننا أن هذا المغزى لن يكون فى الأغلب إلا إنسانيا مرتبطا بالتجربة البشرية، مطهرًا للنفس، أو مؤزما لها ثم فارجا عنها الأزمة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد يكون فى هذا المغزى دلالة على الاستجابة المُدهشة الفعالة للحياة، حتى ولو كانت استجابة التشاؤم التى تجعل من المأساة صورة للحياة.

والنقطة الأخيرة فى مبادئ منهج ناقدنا الكبير أن يكون الناقد المعاصر على قدر من الثقافة يؤهله لفهم العمل فهما كاملاً، يشمل ما قد يلجأ إليه المبدع أو الكاتب من أجزاء الأساطير أو الإشارات التاريخية أو الأحداث أو الأعلام أو نواحى المعرفة المختلفة التى قد يتضمنها النص الأدبى.

بقيت كلمة أخيرة عن أسلوب ناقدنا الكبير وروحه فأسلوبه أسلوب المحدِّث اللبق، يمتلك عليك انتباهك ومشاعرك، وأنتَ إذْ تفتش عن السر فى ذلك فستجدُه مرةً فى روحه العذبة ولغته المحبوكة ومع ذلك فهى أنعم من الحرير. ومرة أخرى فى اللفتات الفجائية يلتفتها إلى هنا وهناك.

ومرة ثالثة فى الخفة الرفيقة التى يقودك بها من باب إلى باب. ومن مشهد إلى مشهد.

ومرَّة رابعة فى ملاحظاته العفوية التى تجعل الفكر ينتفض والقلب يضاعف نبضه من غير أن ترهق الفكر وتعصر القلب أمُ ترى كل ذلك لتواضع العالم الواثق وسخاء الثرى الذى لايخشى على ثروته النفاد .

تحيَّة لأستاذنا العظيم، وعظمته ليست فى حاجة إلى شهادتنا - نحن أصدقاه وتلاميذه ولكننا فى حاجة إلى تأدية الشهادة لعلنا نتجمل بجمال تلك العظمة، وبمجدها نتمجَّد.

عبد الله خيرت

تحية للأيام الجميلة

عرفت أستاذنا الجليل **عبد القادر القط** عن قرب فى أوائل السبعينيات، حين رشحنى الشاعر الكبير صلاح عبدالصبور للعمل معه فى مجلة «المجلة»، لكنى كنت أعرفه قبل ذلك معرفة جيدة من خلال ديوانه البديع «ذكريات شباب» الذى كانت قصائده الرومانسية توافق هوانا ونحن نعيش فى قرانا المظلمة لا نستطيع أن نفعل شيئا غير الاستغراق فى الأحلام التى لا أمل فى تحقيقها، وعرفته أيضا من خلال كتبه الأخرى وخاصة كتاب «فى الأدب المصرى المعاصر» الذى عرّضه - كما عرفت فيما بعد - لكثير من المتاعب وأثار عليه عاصفة من الهجوم الشرس المنظم؛ لمجرد أنه تناول بالنقد الموضوعى العف - كدأبه دائما - بعض الكتب، ولكن لما كان أصحاب هذه الكتب من الذين يتجنب النقاد إغضابهم أو حتى لفت نظرهم إلى بعض الأخطاء الهينة - وذلك مستمر للأسف حتى اليوم - إيثاراً للسلامة، بسبب مناصبهم المتعددة وإمساكهم بكل الخيوط التى تحرك الحياة الثقافية وقدرتهم على الإعطاء والمنع، فقد تتابعت موجات الهجوم على الدكتور القط، خاصة حين كان يأخذ على بعض الصحفيين المتسرّعين تناولهم قضايا الأدب والفن - وهى بطبيعتها قضايا جادة - ببساطة مخلة أو عدم فهم، أو يدخل طرفاً فى معركة الشعر الحديث التى اشتعلت فى الستيات، ويقف كما هو متوقع من رجل مستنير واسع الأفق مثله مع التجديد والتغير، أو حتى حين كان يلاحظ بحزن شيوع الغلظة والفجاجة والبذاءة فى كثير من لقطات المسلسلات التليفزيونية الهابطة.

ARCHIVE
archivebeta.Sakhrit.com

وكان هذا الهجوم يتحول من الجدإلى الهزل ويأخذ شكلا سوقيا مبتذلاً، وأذكر أننى رأيت فى أحدى المجلات الأسبوعية رسماً كاريكاتيريا يدور فيه بين صديقين من رواد المقاهى الشعبية هذا الحوار:

« ـ أما الدكتور القط شتم (....) شتيمة

ـ قال له إيه؟

ـ ياه.. قال له: يا مستبطن يا مستغلق.. يا قليل الذاتية المنعدمة فى اللازمان الواعى.. »

وهذا بالطبع افتراء عظيم؛ فالرجل أشد الناس كراهية للغموض الأجوف والكلمات التى لا معنى لها كما سنرى.

وقد عانى الدكتور القط كثيراً بسبب مواقفه الصلبة الواضحة، ولسنوات طويلة لم يكن يُدعى إلى مهرجانات أدبية أو مؤتمرات ـ وما كان أكثرها ـ وحيل بينه وبين مناصب رفيعة يؤهله لها علمه وخلقه واحترامه لنفسه وللآخرين، وتأخر تكريم الدولة له كثيراً.. فكأنه الرجل الذى نظر إلى الطغرائى حين قال:

تقــــدمــــتنى اناس كــــان خطوهمُ

من دون خطوى، لو امــشى على مَهَل

وعرفت الرجل أيضا ـ قبل أن أعمل معه بفترة طويلة ـ عبر أثير البرنامج الثانى الذى كان يصلنا فى القرية متقطعاً خافتاً، ويكشف رغم ذلك عما تموج به القاهرة من حركة ثقافية نشيطة، وكنا فى أيام الشباب بأحلامها المجنحةوبطموحها الذى لا يعرف حدوداً، فكان من الطبيعى أن نصغى إلى هذا الصوت الذى يختلف مع السائد والمألوف ويتحمس للجديد، ومن خلال هذا الصوت الصادق انحزنا إلى الشعراء والقصاصين الجدد الذين أصبحوا نجوماً كما تنبأ لهم.

فلما عملت معه فى مجلة «المجلة» تنفست الصعداء ـ كما يقولون بلغة المجاز ـ بعد أن توقفت عن الركض.. وقلت لنفسى أخيرا:

فألقت عصاها واستقر بها النوى

كما قرَّ عينيا بالإياب المسافر

فقد كنت قادماً من مؤسسة التأليف التى كانت تسمى قبل ذلك دار الكاتب العربى، وهذه كانت ثلاث مؤسسات أدمجت فى بعضها، وخلال فترة لا تزيد عن سنتين انتقلنا من شارع الصحافة إلى ٢٦ يوليو إلى شارع سوق التوفيقية حيث اقيمت لنا قواطع بشعة من الخشب الحبيبى، إلى الساحل فى روض الفرج.. وإلى الآن لا أعرف ماذا كان الهدف من هذه التنقلات والتغيرات.

وفى أثناء عملى مع الدكتور القط فى مجلة «المجلة» وقع حادث صغير ولكنه كان بالنسبة لى بالغ الدلالة؛ إذ كشف لى جانبا آخر مهما من شخصية الرجل. كان قد كُلف بترجمة مسرحية «هاملت» الشهيرة لتصدر فى سلسلة مسرحيات عالمية من الكويت، وكان يشرف عليها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور **محمد اسماعيل موافى** رحمه الله، كما كان يشرف من قبل على سلسلة بالاسم نفسه فى القاهرة، كان أستاذا فاضلاً مجاملاً خافت الصوت، ولكني كنت ألاحظ وأتعجب - وعذراً لقطع السياق - أنه يوعز للصديق حسين اللبودى رحمه الله، سكرتير التحرير، أن يقترح على المترجم كتابة شكر فى أول المسرحية للذين يسرُّوا له نشرها.. وبالطبع كان اسم الدكتور **موافى** المشرف يأتى أولاً.. المهم أن الكتور القط ترجم المسرحية كما طلب منه، فلما صدرت وأرسلت له نسخ الهدايا فوجئ بأن اسم الدكتور **موافى** كتب على الغلاف كمراجع، وقلت له: مهوناً الأمر: إن ذلك هو المتَّبع وهو فى حالته شيء شكلى لأن المراجع يحصل على مكافأة مثل المترجم، ولا شك أن الدكتور **موافى** يعرفه جيداً.. وفى اليوم التالى فوجئت أنا هذا المرة بأنه جاء مبكراً إلى المجلة ومعه نسخة من المسرحية وأخذ يقرأ لى والألم يعتصره التغيرات التى أحدثها الدكتور **موافى** فى النص، ثم قال إنه كتب موضوعاً يرد به على صديقه المراجع، وإن هذا وإن كان لا يجوز أن ينشر فى مجلة يرأس تحريرها - لم يكن الفاكس قد عرف فى تلك الأيام وإلا كان استخدمه واستراح - ولكنه سيفعل ذلك هذه المرة فقط، واعتزل فى غرفة وحده وظل يراجع ويشطب لمدة ساعات، وحين قرأت الموضوع فوجئت للمرة الثانية؛ فلم يكن يتحدث عن نفسه وإنما عن الترجمة ومدى الحرية المسموح بها للمترجم، وكان الاستشهاد بجمل وكلمات فى المسرحية يأتى فى سياق الموضوع.. ولا أتذكر الآن - بسبب وهن الذاكرة وتقلب الأيام فضلا عن أن العدد ليس قريبا من يدى - إلا هذه الجملة التى ترجمها الدكتور القط هكذا:

« - يا راعى الكنيسة يا فظ»

فجعلها الدكتور موافى هكذا:

«يا راعى الكنيسة يا قحف»

وبعد فترة - كما يحدث عادة - نسينا الموضوع.. ولكنى بين فترة بعيدة وأخرى كنت أسمع الدكتور القط يقول مندهشاً:

«بقى شكسبير هيقول يا قحف؟»

وحين عدت للعمل معه فى مجلة «ابداع» بطلب منه - هل أذكر القارئ أن المجلات توقفت عن الصدور بقرار من الدكتور الشنيطى رحمه الله بحجة أنها تخسر عام ١٩٧١ أو نحو ذلك؟ - كانت الأمور قد تغيرت وخاصة أمور الشعر الذى يحبه الدكتور القط وخاض من أجله أشرس المعارك وتنبأ بمستقبله المضيء وراهن على استمراره وتطوره.. كانت قد شاعت فى كثير مما يكتبه الشباب كلمات وتراكيب واشتقاقات، تبدو معها كلمة «قحف» كلمة مهذبة رقيقة.. كنت تقرأ فى الشعر مثلا: «أضاجعنى - أكتبنى - اقلتنى: نطَّ - أو نطعت - بص شاف..» وهكذا.. فكان وجه الدكتور القط يتقلص من الألم.. ويبدو كفارس خسر معركته الكبرى، وبعض هؤلاء كان يأتى، مُدلاً بجملة النفرى الشهيرة «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» فيقول له الدكتور القط بلغة عامية بليغة يختلط فيها الألم بخيبة الأمل بالسخرية:

«كان يوم أسود اليوم اللى عرفتوا فيه النفرى..»

ويعضهم كان يأتى وفى يده صفحة واحدة يسميها «سيمفونية الموت والرماد والقهر» ويضع لها هذه العناوين: مدخل - الحركة الخامسة - الحركة الثانية، الحركة الأولى، تحت كل عنوان سطر واحد.. وهكذا

وكنا نجلس فى ساعات الصباح الأولى لنقرأ الخطابات التى ترد إلى المجلة، ولكن عبثا.. فيتساءل الرجل يائسا:

- خلاص؟ مفيش شعر؟ كل هذه الخطابات وليست هناك قصيدة أو قصة تبشر بخير؟ نحن الذين نظر إلينا أبو تمام حين قال:

ولقد نكون ولا كريم نناله

حتى نخوض إليه ألف لئيم

ولابد أن أذكر هنا واحدا من مواقفه الصلبة التى لا تنسى؛ ففى أثناء حرب الخليج الأخيرة تبارى كثير من الكتاب والشعراء للكتابة ضد العراق فكان الدكتور القط يعتذر لهم بلباقة بأننا لا شأن لنا بالسياسة، إلى أن جاء أحد الشعراء الكبار سنًا حاملا معه موضوعاً يزيد عن عشرين صفحة - وكنا نظن أنه كتب قصيدة - يسب فيه العراق وأهله ورئيسه سباً شديداً.. فقال له الدكتور القط:

- انت مش كنت فى العراق.. وقعدت هناك ١٥ سنة؟ لو كانوا زى ما بتقول إيه اللى قعدك؟ وبعدين يا أخي انت كتبت فيهم قصائد مدح هناك مش كده؟

وأرتج على ذلك الشاعر.. أو بمعنى أدق «ورد عليه مالم يكن فى الحسبان» كما يقول الجاحظ

لقد حاولت أن أتناول بعض جوانب شخصية الدكتور القط ومواقفه من خلال معرفتى الوثيقة به.. ولكن هناك جوانب أخرى يستطيع أن يتحدث عنها من أهم أكثر من معرفة به منى وما أكثرهم.

وأخيراً.. فعلى مدى عشر سنوات عملت فيها مع الدكتور القط لا أذكر أننى سمعت منه كلمة يوجه لى فيها اللوم أو يراجعنى فى شىء، بل على العكس كان إذا جاء إلى المجلة ضيف جديد يحرص على أن يبدأ فيعرفه بى وبطبيعة عملى، وكان أثناء ذلك يصفنى بصفات لا استحقها، وأعتز بأنه فى آخر موضوع كتبه فى «إبداع» قبل أن يتركها أصر على على أن يذكرنى بالخير.. وبعد ذلك - ولم أكن موجودا فى القاهرة - كنت أقرأ فى المقابلات التى تجرى معه فى الصحف العربية تقديره للعمل الذى كنت أقوم به معه.

سقى الله تلك الأيام الجميلة.. وأسبغ على أستاذنا الجليل مزيداً من الصحة والعافية، ومتعه بطول العمر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاروق شوشة

الدكتور عبدالقادر القط

واكتمال الوجهين: النقدى والإبداعى

ينفرد الناقد الكبير الدكتور عبدالقادر القط بين جيله من النقاد الكبار، وأيضًا بين الأجيال التالية من النقاد، بأنه أكثرهم اتصالاً بطبيعة الفن الشعرى، اتصالاً يكشف عن الخبرة الأدبية الواسعة، والقدرة الفائقة على التذوق، والحرص على عدم الخوض فيما يبعده كثيرًا عن طبيعة النص الشعرى، وهو ما أوقع عددًا غير قليل من النقاد فى أوهام الإيديولوجيا والنظرية الاجتماعية للأدب والمؤثرات السياسية والاقتصادية، واستنطاق التاريخ أو علم النفس، حتى إذا ما اقتربوا من النص الشعرى ذاته، تقطعت أنفاسهم، ولم يتعاملوا معه بالأداة التى تتطلبها طبيعته وهى اللغة. لا نستثنى من هذا الحكم سوى الناقد الكبير الدكتور محمد مندور، الذى تمثل كتاباته النقدية عامةً ـ وعن الشعر خاصةً ـ جهدًا تأسيسيًا رائدًا يجعل منه الحركة التالية فى منظومة النقد العربى الحديث اتساع أفق وشمول رؤية وإنسانية تناول وموضوعية منهج، بعد صائغ الحلقة الأولى فى هذه المنظومة: طه حسين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وثمة خطوط جامعة وخطوط فاصلة بين الناقدين الكبيرين الدكتور محمد مندور والدكتور عبدالقادر القط. كلاهما يمتلك الرؤية المستقبلية والحسّ الصادق إزاء تقدم الظاهرة الإبداعية وتطورها، وانفتاحها على آفاق أرحب وأشمل. من هنا كان حماسهما وتأييدهما لحركة الشعر الجديد، وجهدهما الدائب للتقديم والتفسير والتأصيل وربط هذه الحلقة التجديدية ـ فى سياق تطور الشعر العربى ـ بالحلقات السابقة عليها والممهدة لها، خاصةً أن كلاً من الناقدين الكبيرين يتكئ على ثقافة عربية راسخة، ووعى عميق بالجهود النقدية العربية التى صاحبت القصيدة العربية من بدايتها. ولقد كان وقوف

هذين الناقدين الكبيرين - بما لهما من كلمة مسموعة - إلى جانب حركة الشعر الجديد أو الشعر الحر أو شعر التفعيلة، أثره الواضح فى دعم موجاتها الأولى، وتهيئة الذائقة الأدبية لهذا النموذج الشعرى الجديد.

من بين هذه الخطوط الجامعة - أيضًا - بين الناقدين الكبيرين: مندور والقط، امتلاكهما لقدر كبير من معطيات الثقافة الأجنبية، ومتابعتهما الواعية للعديد من صيحات التطور والتجديد فى آفاق هذه الثقافة، ومحاولتهما الإفادة - جهد الطاقة - من هذا الفكر الغربى الذى كان مدخله الفرنسية المتكئة على ثقافة يونانية كلاسيكية عند الدكتور مندور والإنجليزية المستوعبة للثقافة الكلاسيكية عند الدكتور القط، والتقى جهدهما - فى مطالع الخمسينيات - عند العمل النقدى الجاد من أجل مراجعة المفاهيم السائدة، والتمرد على الصيغ البلاغية الجامدة، ومحاولات نفخ الروح فيما لا جدوى منه، والتعامل مع النص الشعرى بروح جديدة تمثلت العديد من الثقافات، وفى مقدمتها الثقافة العربية والإبداع الشعرى العربى، ولقد ظلت هذه الروح الجديدة سمة لجهد الناقدين الكبيرين، حتى عندما كانا يختلفان من حيث المصطلحات أو المسميات، فيؤثر الدكتور مندور مصطلح الشعر المهموس ويميل الدكتور القط إلى مصطلح الاتجاه الوجدانى فى الشعر - بديلاً عن التسمية بالرومانسى - إلا أن الرافدين الكبيرين ظلا يصبان معًا - بجهدهما المشترك - فى المجرى الرئيسى للنقد الحديث.

أما الخط الفاصل بين الناقدين الكبيرين فقد نتج عن انغماس الدكتور محمد مندور فى الحركة الوطنية وقيامه بدور إيجابى فيها، من خلال الطليعة الوفدية تارة والقوى التقدمية تارةً أخرى. وبقدر ما جرَّ عليه هذا الموقف الوطنى الطليعى من آثار وجراح عميقة - فى الجسد والروح معًا - إلا أنه ظل مخلصًا لفكرة الأدب من أجل الحياة، ومن أجل المجتمع، والالتزام فى الأدب، ولم تكن معركته الضارية هو ورفاقه من جانب والدكتور رشاد رشدى وتلاميذه فى الجانب الآخر إلا تأكيدًا لهذا الموقف الذى يرى أن للأدب رسالة نحو الإنسان والمجتمع والحياة. ومن خلال هذه المعركة - ونتيجة لها - أصبح الدكتور مندور علمًا بين أساتذة النقد الإيديولوجى. لكنه ظل - بحكم الخبرة والثقافة والذوق الرفيع - مخلصًا للجمع بين المدخل الإيديولوجى فى النقد والتعامل مع النص الأدبى باعتباره نصًا لغويًا جماليًا فى الوقت نفسه.

عند هذه النقطة الفاصلة يفترق الناقدان الكبيران. بالرغم من أن الدكتور القط كان أقرب - من حيث المزاج والوعى - إلى الفريق الذى يتزعمه الدكتور مندور، لكنه لم يخض فيما خاضوا فيه، وكان نقده، كما كان شعره من قبل - الذى جمعه فى ديوانه الوحيد ذكريات شباب - دالاً على تلك النزعة الإنسانية العميقة التى تنفعل بالحياة - فى معناها العام - منشغلة بأمر المستقبل، متذبذبة بين اليأس والرجاء وبين التفاؤل والتشاؤم، فى صورة تلقائية وجدانية لا تتجه بالأدب دفعة واحدة إلى الواقعية الصريحة.

وفى المقدمة الضافية التى كتبها الدكتور القط لديوانه «ذكريات شباب» يوضح أبعاد هذا الموقف الذى يعكس طبيعته الشعرية: «فعلى الشاعر دائمًا أن ينمى شخصيته ويروض إحساسه الذاتى على إدراك الحياة من حوله

بطريقته التى تميزه عن غيره من الشعراء، وتضفى على شعره أصالة لا غنى عنها لكل فن كبير. وإن يتأتى له ذلك إلا إذا تدرج من التجربة الذاتية إلى التجارب العامة، وحرص - حتى فى تصويره للموضوعات التى لا تتصل بنفسه اتصالاً مباشراً - على أن يلونها بلونه الخاص الذى يدل على كيان إنسانى مستقل. ولست أعنى بذلك أن يتعمد الشاعر مخالفة الآخرين فى معتقداتهم وعواطفهم، ولكنى أريد له أن ينتهى إلى ما يؤمن به من آراء من خلال اقتناعه الشخصى، لا انسياقاً وراء ما قد يشيع فى بيئته من مذاهب اجتماعية أو فنية ولا شك أنه إذا كان شاعراً ذا بصيرة صادقة ووعى اجتماعى سيتفق فى نظرته مع كثير غيره من أحرار الشعراء، ولكنه مع ذلك سيتناول موضوعاته من زوايا ووجهات نظر خاصة به، فلا يجىء شعره مجرد شعارات مذهبية أو ترديداً لقوالب فنية متبذلة».

ولا يفوت الناقد الكبير أن يحذر مما يراه ضاراً بالشعر الجديد ومفسداً له - وهو تحذير يجىء فى وقت مبكر جداً - فقد كتبت هذه المقدمة فى ديسمبر ١٩٥٨ - عندما يقول: ومن الملحوظ أن معظم الشعر الجديد لا يحرص كثيراً على هذا الجانب الذاتى، بل يظن أصحابه أن عليهم جميعاً واجباً محتوماً أن يعبروا عن كل مناسبة سياسية أو اجتماعية تعرض فى مجتمعهم ولو كانت بعيدة عن اهتمام بعضهم أو مستعصية على اتجاهاتهم الفنية».

ولم يكن الدكتور القط وقتها بعيداً عما بدأ يراه من حماس جماعة النقد الإيديولوجى للنماذج الأولى من حركة الشعر الجديد فى مصر خاصة بالنسبة لقصيدتى «من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» لعبدالرحمن الشرقاوى و«شنق زهران» لصلاح عبدالصبور، وتأثير هذا الحماس على شعراء هذه الحركة ومحاولة بعضهم تقليد هذا الاتجاه ومسايرته.

وفى هذه المقدمة الضافية التى كتبها الدكتور القط لديوانه «ذكريات شباب» يبدو دفاعه عن الاحتفاظ بشىء من الرومانسية - التى سيسميها بعد ذلك بالاتجاه الوجدانى - تعبيراً صادقاً عن جانب مهم من نفوس المبدعين والمتذوقين معاً. فلابد للأدب أن يكون مزيجاً من الرومانسية التى تمثل هذا السخط المبهم والقلق الغامض، والواقعية التى تعبر عن الوعى الذى يلتمع فى نفس الأديب، ولكنه لا يتيح له رؤية واضحة للمستقبل، لأنه لا يستطيع كما قلنا أن يدرك إدراكاً تاماً عالماً لم يولد بعد، أو ينسلخ انسلاخاً تاماً عن القيم التى نشأ عليها ولا يزال يعيش بها.

لذلك كانت دعوة النقاد إلى أدب واقعى محض ضرباً من التعسف ودعوة للأدباء إلى تزييف أحاسيسهم واختلاق تجارب لا يحسّون بها إحساساً قوياً واضحاً يخلصها من كل آثار الرومانسية الكامنة فى المجتمع.

هذا الوعى النقدى المبكر، وهذا الموقف من الإبداع الأدبى - خاصة الشعرى - هو الذى جعل الناقد الكبير الأستاذ محمود أمين العالم يرى فى سياق تعقيبه النقدى على إحدى قصائد الدكتور القط التى نشرت فى مجلة الآداب البيروتية وهى قصيدته «انطلاق» - يرى فى شعر الدكتور القط «خاصية عامة أنه من حيث المضمون فاقد لهدف محدد وإن كشف عن جهد دائب للوضوح والاستقرار. ولكنه سأمان، ملول، قلق، متعلق برؤيا

بعيدة غائمة يتوقع منها معجزة الخلاص. وهذا مما يشيع فى شعره أحياناً مسحة تفاؤلية ولكنها غائمة كذلك. أما انطلاق الكتور القط فانطلاق طيب مستسلم، مندفع نحو أفق ولكنه مطموس المعالم، غير واضح القسمات. وانطلاقه يحمل جانباً من الدون كيشوتية، لأنه لا يستبصر بالأبعاد الموضوعية إلا من خلال اندفاعه الانفعالى الخالص.

ولقد نجح الدكتور القط فى بناء الطبيعة الخارجية التى يتحقق فيها انطلاقه، نجح فى إشراكنا فى تجاربها البصرية والسمعية والشمية، وفى الإحساس بهؤلاء، إلا أن رمزية الحدث حدّت من هذه التجارب والأحاسيس.

والدكتور القط يتمسك بالصياغة التقليدية، بالبيتية المقفلة، والرتابة فى عدد أبيات المقطوعة الشعرية، مما يجعل لبلاغته طبيعة زخرفية تفقد الكثير من صوره الرائعة حيويتها الدافعة. إن الطاقة الشعرية الكبيرة للدكتور القط يتنازعها عاملان:

الأول: حيرته فى تحديد موقف إنسانى واضح، والثانى صياغته التقريرية التى تنقلها صياغة زخرفية. ولكنه شاعر متمكن حقّاً من تعبيره الأسلوبى وصوره البلاغية التى يبرز بها وجدانه القلق الملول.

ولقد تكفل الدكتور بالرد على نقد الأستاذ العالم لشعره فى مقال تالٍ على صفحات مجلة «الآداب». لكن الذى يعنينا الآن ونحن نسترجع هذا الموقف النقدى الذى مضى عليه قرابة أربعين عاماً أنه يقدم لنا بجلاء صورة النقد الإيديولوجى الذى كان معنيًا بالهدف والغاية والتحديد ووضوح الرؤية كما يمثله الأستاذ العالم فى جانب، والموقف الإنسانى الذى كان يمثله منهج الدكتور القط فى النقد وفى إبداعه الشعرى على حدٍ سواء. وهذا الموقف الذى يتأبى على التحديد ويفسح المجال لتعدد الرؤى والتفاسير، ولا يجازف بالجزْم المطلق والحكم المباشر، وهو الموقف الذى لا يتفق مع طبيعة النفس الإنسانية وطبيعة الإبداع الشعرى.

من هنا كان شعر الدكتور القط فى ديوان «ذكريات شباب» ماضياً فى سياق شعر جماعة أبولو كما عرفناه عند ناجى وعلى محمود طه والهمشرى والشابى ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم. شعر النفس الإنسانية والوجدان الذاتى والعاطفة المشبوبة والصورة الشعرية الكاشفة والرؤية الغائمة. لكنه لم يكن بعيداً عن التأثر - ربما اللاواعى - بجماعة الديوان وما أنجزته من تيار شعرى يحتفى بالفكرة والتأمل وعمق الخاطرة وثراء الوجدان. وربما، من هنا، كان التحكم الشديد فى فوران العاطفة وثورة الشعور والإحساس الذى يسيطر على شعر الدكتور القط عند المقارنة بشعر غيره من شعراء أبولو الذين أسرفوا فى الجانب الشعورى وفى كل ما يتصل بالعاطفة المشبوبة. هو إذن شعر العاطفة المتئدة والمشاعر الرشيدة والوجدان المثقل بالوعى ونفاذ الرؤية والتأمل، يقول الشاعر الدكتور عبدالقادر القط:

يا فتنتى.. لا ترهبى الغيب الخبىء ولا دجاه
هو صنع أيدينا، نكاد إذا أردنا أن نراه
غرس من الأفراح والأتراح والسلوى ثراه
نلقى به فى يومنا ونذوق من غدنا جناه
تهب الحياة لنا غداً من مثل ما نهب الحياة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويقول أيضًا:

أريد، وصوت الناس فىَّ يريدنى
على غير ما أهوى فكيف أداور؟
تحيرت يا ليلاى، لا العقل قادر
فيسحق أهوائى، ولا القلب قادر

وهو شعر يذكرنا بما قاله محمود أبو الوفا - أحد شعراء أبولو - فى قصيدته أريد:

أريد، وما عسى تجدى أريد؟
على من ليس يملك ما يريد!

كما تتداعى إلى الذاكرة أبيات صلاح عبدالصبور فى ديوانه الأول «الناس فى بلادى»:

أحبك يا ليلاى، لا القلب غادر
هواه، ولا الأيام مسعفة حبى
وأنت على البين المشْتَ وشيكة
ولما تُقَضَ الحاج للعاشق الصب

ويصل شعر الدكتور القط إلى أوج اكتماله: فنًا وتوجهًا، إبداعًا وشحنًا للهمم وحفزًا للوجدان الواعى عندما يقول:

ها قد بلغتم قمة قد كان صعبًا مرتقاها
شبّوا على أعلى البروج لهيبها وارعوا لظاها
مدوا بأيديكم لمن فى السفح يصعد فى حماها
وتجمعوا من حولها دنيا يعذبها طواها
تلقى على أكنافها من غير مسألة قراها
شبعًا ومأمنة وعزة أنفس تعلى الجباها

إن الاستغراق المتأمل فى هذه النماذج الشعرية، ومثيلاتها، يكشف عن حقيقة ساطعة وهى أن وجهى الدكتور عبدالقادر القط فى شعره وفى نقده يتكاملان ويتداخلان ليصبحا وجهًا واحدًا يعبر عن شخصيته الإنسانية ووجدانه الثرى وروحه السمحة وآفاقه الرحبة المنفسحة. وهو وجه يعنى بالجوهر والكلّى من الأمور، لا تشغله التفاصيل أو الجزئيات، بقدر ما يعنى بتجسيد الموقف الإنسانى المتعاطف مع الإبداع الشعرى فى شتى صوره وأشكاله ونماذجه، من القصيدة التقليدية إلى قصيدة النثر ومن العروض الذى اكتشفه الخليل إلى موسيقى الهاجس واللحظة الشعرية، فى أبوة حانية، وانعطاف رفيق، وبصيرة نافذة، وذوق مرهف صقلته الخبرة العميقة والتمرس الطويل.

ولسوف تبقى كتابات الناقد الكبير الدكتور عبدالقادر القط عن السلبية فى الأدب المعاصر وعن الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى الحديث وعن الشعر الأموى والإسلامى بالإضافة إلى متابعاته النقدية لعشرات الدواوين والمجموعات القصصية والأعمال المسرحية والروائية - ركنًا ركينًا فى ديوان النقد الحديث، يشهد لصاحبه بالموضوعية والرصانة وسلامة المنهج ودقة الأدوات.

تمامًا كما سيبقى ديوانه الوحيد «ذكريات شباب» - الذى ربما أضاف إليه فى طبعة جديدة بعض ما اهتز له وجدانه فى العقود الأخيرة من إبداعات شعرية - شاهدًا على اتساق منهجه النقدى والإبداعى، واكتمال وجهى الناقد والشاعر فيه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن طلب

مفهوم الشعر بين النقد والفلسفة

كتاب (مفهوم الشعر عند العرب) الذى ترجمه إلى العربية الدكتور **عبدالحميد القط** هو فى الأصل رسالة جامعية حصل بها الدكتور **عبدالقادر** القط على درجة الدكتوراه من جامعة لندن عام ١٩٥٠، فهى بذلك تدخل ضمن الرسائل التى تتلمذ بها أصحابها من المصريين والعرب على أيدى المستشرقين فى النصف الأول من هذا القرن، ثم عادوا ليشاركوا فى الحياة الثقافية عامة والحياة الجامعية خاصة، إلى أن أصبحوا أساتذة تخرجت على أيديهم أجيال من الباحثين والنقاد، ومن هؤلاء **أحمد ضيف** (١٨٨٠ ـ ١٩٤٥) الذى حصل من فرنسا على درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى عند العرب، ثم **امجد الطرابلسى** الذى حصل من بعده على الدكتوراه فى الموضوع نفسه، وأيضاً من باريس عام ١٩٤٥، وقد صدرت فى المغرب منذ عامين ترجمة عربية لرسالته هذه، بعد خمسين عاماً من إنجازها. ولا شك فى أن هذه الدراسات الجادة قد مثلت نقلة كيفية بعيدة على طريق النظر فى التراث النقدى، إذا ما قيست بالأعمال التأريخية الانتقائية الرائدة التى قدمها «**حسين المرصفى**» فى أواخر القرن الماضى، وتلميذه **حسن توفيق العدل** فى أوائل هذا القرن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اختار الدكتور **عبدالقادر** أن يتخذ من كتاب **الآمدى** (الموازنة بين الطائيين) منطلقا لمناقشة الآراء التى كان النقاد العرب ينادون بها فى رؤيتهم للعناصر الجوهرية للشعر الجيد، وهو يرجع سبب اختياره لكتاب **الآمدى**، إلى كونه الكتاب الأول من نوعه فى النقد التطبيقى فى التراث العربى، وفى هذا ما يضفى عليه أهمية تاريخية، فضلاً عن أهميته الفكرية وموضوعية صاحبه فى الموازنة بين الشاعرين الطائيين الكبيرين: أبى تمام والبحترى، وتتجلى موضوعية **الآمدى** كما يراها الدكتور **عبدالقادر**، فى كونه «لم يكن محابياً، بمعنى أنه

لا يتجاهل مزايا الشاعر الذى لا يفضله، ولا يبالغ فى الكشف عن أخطائه» (ص ٤٠). ولا شك فى أن هذا الحرص على إثبات نزاهة الآمدى وحياده بشكل يتعارض مع الصورة المعروفة منذ ابن رشيق إلى معظم النقاد المحدثين، عن انحياز الآمدى فى موازنته إلى البحترى وتحامله على أبى تمام، إنما هو حرص يكشف لنا بجلاء عن ذائقة الدكتور عبدالقادر التى جعلته ينحاز إلى انحياز الآمدى، وأغلب الظن أن هذه الذائقة ظلت تحكم الدكتور عبدالقادر فى ممارساته النقدية التطبيقية عبر نصف قرن، أى منذ أن كان مشغولاً بإعداد رسالته تلك إلى الآن، والدليل على ذلك أنه ظل مخلصاً لقيم الوضوح والاستواء والرصانة والاقتصاد فى الصنعة والالتزام بالذوق العام، وهى جميعاً قيم يجسدها شعر البحترى، فى مقابل القيم الأخرى التى يجسدها شعر أبى تمام، مثل الغموض والمغالاة فى استخدام البديع والخروج على الذوق العام والنظرة الإنسانية إلى المقدسات؛ ولم يكن غريباً فى ظل هذه الرؤية،أن يحمل الدكتور عبدالقادر على أبرز المدافعين عن أبى تمام من القدماء، وهو الصولى فيصفه بأنه «تافه تفاهة تثير الضيق»، وهى حملة تذكرنا بموقف مندور المماثل من الصولى، وإن لم يكن السبب واحدا فى الحالين. والحق أننا سنكون قد ظلمنا الصولى ظلماً شديداً لو أننا أصدرنا عليه حكما عاما بالتفاهة والسطحية كما فعل مندور ثم القط ، وهو الذى وقف فى وجه من اتهموا أبا تمام بالكفر والزندقة فقال كلمته النافذة (ما أظن أن كفراً ينقص من شعرٍ، ولا أن إيماناً يزيد فيه)، فسنَّ بذلك قاعدة جمالية مهمة فى تمييز المعيار الجمالى عن المعيار الأخلاقى، وهو أمر سيؤكده القاضى الجرجانى من بعد فى (الوساطة بين المتنبى وخصومه).

إن ما يعنينا هنا، ليس هو فصول هذا الكتاب المهم الذى عالج فيها عبدالقادر نشأة البديع ثم فكرة الأصالة التى اختزلها إلى قضية السرقات، ثم فكرة الاستواء ثم فكرة الغموض وغيرها،ولكن ما يعنينا هو آراء الدكتور عبدالقادر المبثوثة فى أثناء هذه الفصول، ومن هذه الآراء جملة من النظرات الصائبة التى خالف فيها الدكتور عبدالقادر ما استقر عليه رأى الرواد من أمثال **طه حسين والعقاد وإسماعيل مظهر**، حين أقروا مبدأ تفوق العقلية الآرية على العقلية السامية بشكل مباشر حاد حينا كما فعل **إسماعيل مظهر** فى كتابه (تاريخ الفكر العربى)، وبشكل أقل حدة حينا آخر، كما فعل طه حسين فى إرجاع عبقرية أبى تمام إلى أصله غير العربى إذا صح أن اسم أبيه هو «تدوس» وليس «أوسا»، أو كما فعل **العقاد** مع **ابن الرومى**.

والدكتور عبدالقادر على حق حين يختلف مع هؤلاء الرواد، ثم إنه يضرب لنا مثلاً رفيعاً تتعدد دلالاته الفكرية، فهو من جهة يعلمنا ألا نقدس رأياً ولا ننساق وراء فكرة حتى لو كانت صادرة عن أساتذتنا، وهو من ناحية ثانية يعلمنا أن هناك فرقا بينا بين الاختلاف فى الرأى من جهة، وبين التجريح الشخصى من جهة أخرى، وينطبق ذلك أيضاً عل مناقشته لآراء بعض المستشرقين، مثل «ليال» و«مرجليوث» و«نولدكه».

فى هذا الكتاب آراء كثيرة من هذا النوع تستحق أن نحتفى بها ونقدرها، وهناك فى الوقت نفسه آراء أخرى لا نستطيع أن نوافق عليها؛ بل ولا نظن أن الدكتور عبد القادر نفسه يوافق عليها الآن، من ذلك مثلاً ما أثبته من «أن الأدب ليس إلا انعكاساً للحياة»، (ص٦٤)، ومن ذلك أيضاً إرجاعه السمات الفنية التى تميز بها شعر بشار وشعر أبى نواس إلى تأثير الحياة

المنحلة (ص ١١١) التى عاشها هذان الشاعران، وكذلك الحال مع ابن هرمة من قبلهما؛ فهنا نلمح أثر تحكيم المعيار الأخلاقى فى الشعر، ولا أظن أن الدكتور عبدالقادر يقبل الآن مثل هذا التحكيم.

إن هذه الملحوظات، لا تطعن فى أهمية الكتاب ولا فى قيمته باعتباره واحدا من الكتب المهمة الرائدة التى تناولت تراثنا النقدى تناولا علميا مستنيرا كان له أكبر الأثر فى الدراسات التالية التى اهتمت ببحث (مفهوم الشعر) فى التراث.

وإذا كان الدكتور عبد القادر قد اختط لنفسه منهجا محددا، هو أقرب ما يكون إلى البحث العلمى الموضوعى الذى يكتفى بتحليل الموضوع ورصد عناصره كافة، مع ما أحاط بها من ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية، فإنه بذلك يكون قد اختلف مع المنهج الذى يحاول أن يجمع الحكم والتقويم إلى التحليل والدرس المنهجى فينظر إلى الماضى بعين الحاضر، ويستعين فى ذلك بالمناهج والنظريات الغربية الحديثة، كما فعل مندور مثلا، ومن بعد ذلك جابر عصفور فى كتابه (مفهوم الشعر)، وهو المنهج الذى تجنبه شكرى عياد فى سعيه إلى تأكيد المنهج العلمى الموضوعى الذى يتيح لنا «أن ننظر إلى الماضى نظرة موضوعية متعمقة، لننتقل من نقد ينظر إلى الماضى ليهتدى بهديه ويسير فى ضوئه، إلى تاريخ صرف لا هم له إلا تسجيل الظواهر الأدبية على أنها موجودات طبيعية نشأت فى ظروف معينة، وتأثرت بعوامل خاصة..».

إن الجهد الذى بذله النقاد فى بحث (مفهوم الشعر) جهد كبير حقاً؛ غير أن مفهوم الشعر لا يمكن أن تكتمل صورته إلا بجهد آخر ينبغى أن ينهض على أساس فلسفى، وبدون ذلك سنظل عاجزين عن أن نحلق من أرض النقد إلى آفاق علم الجمال. هذا الجهد الفلسفى تنتظره أسئلة كبرى لم يجب عنها النقاد حتى الآن، مهما قالوا عن تأثر قدامة ومدرسته بارسطو، وعن اندراج الشعر عند الفلاسفة تحت باب المنطق؛ فوراء هذه الأقوال لاتزال هناك مساحة بكر شاغرة تنتظر من يقلبها بمحراث علم الجمال، لكى نتعرف طبيعة العلاقة بين الجمال والقداسة فى التراث العربى، وطبيعة الصراع بين الفن والأخلاق، ولنعرف حجم الجناية التى جناها حضور ارسطو وغياب افلاطون، على الخيال العربى فى الشعر خاصة، كما ألمح إلى ذلك بحق المستشرق جرونيباوم فى بحثه غير المسبوق عن الأسس الجمالية للشعر العربى؛ ثم عبدالرحمن بدوى فى (المثل العقلية الأفلاطونية). ولاشك فى أن تحقيق هذه الغاية البعيدة يحتاج إلى نظرة شاملة تتسع لآراء النقاد والفلاسفة وعلماء الكلام وحتى لآراء المفسرين والفقهاء، فضلاً عن آراء الشعراء أنفسهم على اختلافه، فما أبعد قول المتوكل الليثى:

قَهرتُ الشعرَ قد علمتْ مَعَدٌّ
فلا سقطا اقول ولا انتحالا

عن قول أبى تمام:

الشعر فرجٌ ليستْ خصيصتُهُ
طولَ الليالى، إلا لِمفْتَرِعهْ

وما أقرب ما بينهما فى الوقت نفسه؛ خاصة حين نقف لنتأمل لذة الافتراع التى أشار إليها ابو تمام، ولذة القهر أو الغلبة التى أشار إليها المتوكل، فنجد كلتا اللذتين فرع من دوحة واحدة، هى تلك التى يمكن أن نسميها لذة الخلق والإبداع، أُمَّ اللذات جميعا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهنا سنكون قد وصلنا إلى أرض علم الجمال، فنحن أمام تحديد لماهية الإبداع على أنه لذة، وما ينطبق على الإبداع ينطبق أيضا على التذوق، واللذة هنا لذة جمالية وإن كانت تحتفظ بإيحاءاتها الحسية، ولذا فهي بعيدة عن اللذة العقلية المصاحبة لفعل (التعرف) على نحو ما تحدث عنه أرسطو" وهي بالتأكيد قريبة من الذة المحرمة التي خاف منها ابن تيمية على قلوب المؤمنين في أثناء تفسيره لسورة «النور» أو التي خافها الفقهاء الذين حرموا السماع، ويمكن أيضا أن نضيف إلى ذلك لذة الخلق التي قد تداخل قلوب أهل التصوير والنحت، أو من يستمتع بأعمالهم، فإذا كانت هذه اللذة هي التي دفعت الفرزدق إلى أن يسجد لبيت من الشعر أعجبه، فلما قيل له في ذلك أجاب بأنه وجد نفسه أمام موضع سجدة في الشعر يعرفه كما يعرف القراء مواضع السجدة في القرآن؛ وهي التي دفعت أيضا شاعرا مثل بشار بن برد إلى أن يفخر بأنه أبدع شعرا كالقرآن تصلي به العواتق؛ إذا كان هذا هو الحال مع إبداع الشعر وتذوقه، فليست سائر الفنون من موسيقى وغناء وتصوير ونحت، ببعيدة عن أن يكون لها الأثر نفسه.

وهناك إجابات كثيرة أخرى قدمها لنا الشعراء عن ماهية الشعر، مثل ما يمكن أن نستخلصه من شعر ذي الرمة:

وشعر قد أرقت له غريب ... أجنبه المساند والمحالا

فبت أقيمه وأقد منه ... قوافي لا أعد لها مثالا

غرائب قد عرفن بكل أفق ... من الآفاق، تفتعل افتعالا

ففكرة الافتعال هنا قريبة جدا من فكرة «اللعب» بالمعنى الجمالي للكلمة، وتعريف التجربة الجمالية باللذة تعريف مشهور شهرة تعريفها باللعب.

أما عن وظيفة الشعر أو مهمته، فهناك شواهد كثيرة لعل أهمها قول أبي تمام نفسه:

ولولا خلال سنَّها الشعر مادرى

بُغاةُ العلى من أين تؤتى المكارم

فالشعر هنا قد تكون له وظيفة أخلاقية، ولكن هذه الوظيفة مشروطة بالقيم التي يصوغها الشعر نفسه، فكأن الأخلاق نابعة من الجمال أو خاضعة لشروطه، وليس العكس، كما يحب الأخلاقيون دائما أن يقولوا.

هذه الآراء المبثوثة في دواوين الشعراء مهمة في إكمال الصورة العامة لمفهوم الشعر في التراث، خاصة إذا عرضت على آراء الفلاسفة والمتكلمين والفقهاء؛ والحق أن الدكتور القط لم يقصر في هذه الناحية، فقد أشار إلى آراء جمالية مهمة مستقاة من نماذج شعرية لعدة شعراء منهم ذي الرمة ومحمد بن حازم الباهلي وعدي بن الرقاع العاملي والبحتري وابن الرومي وغيرهم، ولعله كان أكثر النقاد الذين تناولوا التراث النقدي عامة ومفهوم الشعر خاصة، من حيث الإفادة بهذه الآراء وتوظيفها في خدمة الهدف العام للبحث.

تحية للدكتور القط ولجهده المتميز في هذا الميدان، وتحية أخرى للمترجم الدكتور عبد الحميد القط، الذي بذل جهدا كبيرا مضنيا في نقل النص إلى العربية والتقديم له وتعزيز هوامشه بنصوص وملحوظات إضافية، وإن كنا نأخذ عليه عدم الدقة في مواضع قليلة خاصة في أسماء الأعلام، فقد نقل المفضل بن سلمة إلى المفضل بن سلامة.

كمال نشأت

القاهرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ القاهرة

أتينا إليكِ مع الريح والسحب واللهفاتِ
أتينا إليك.. نقاسمكَ الجرحَ والألمَ
المستريحَ على صدرك المُتشققِ.. يا أمنا
الكبرياء.. ويا وردةَ الجرح يا قاهره..
مواكبُ تمخر فى الزمن المتراجع عنكِ
تسيرين حولك أبناؤك الشُمّ
والمجد.. والجَبهاتُ الإباءُ...

تسيرين كالملكاتِ اللواتى ينمن بترتبك الطاهره . .

أراكِ على البعدِ زوبعةً فى الزمانِ

وتاريخ أمه . .

ونسراً جناحاه ينتشران على

كل قمه . . .

وعند المُلمّه . .

تضحينَ . . . تنتحرينَ

ولا ترجعينَ بغيرِ المَذمهً

[illegible] اللهُ يا أمنا الصابره

كم ارتجف الدمعُ

حين يقول المذيعُ (هنا القاهرة)

فتومض فى القلب شمسٌ

وتهمى ـ على دفئها ـ الذاكره

وتهدلُ ألف حمامه

وأذكر (سافرْ . . . لترجع لى بالسلامه)

وآه من البعد عنكِ

وعن أمسياتكِ

عن ذكرياتكِ

عن نفحة الودِّ فى كل عينٍ.. وقلَبْ

وعن مِشْيةٍ فى الأصيلِ على النيلِ

يا ساحره..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوسف الشارونى

«نهاد شريف»

رائداً للخيال العلمى فى الأدب العربى

ولد **نهاد شريف** فى حى محرم بك بالإسكندرية فى الخامس والعشرين من يونيو عام ١٩٣٠، لكن نشأته بأكملها كانت بضاحية حلوان الحمامات، حيث تلقى أول تعليمه الابتدائى بمدرسة القرير ثم مدرسة حلوان الإبتدائية، ثم تلقى تعليمه الثانوى بمدرسة حلوان الثانوية، إلى أن التحق بكلية الآداب جامعة القاهرة ليحصل على ليسانس التاريخ عام ١٩٥٦.

وقد كان والده **منير إبراهيم شريف** أحد رواد الفن التشكيلى فى مصر، وهو حفيد رئيس الوزراء **محمد شريف باشا** فى عهد الخديوى إسماعيل، كما أن عمه احمد **إبراهيم شريف** كان شاعرًا وواحدًا من قدامى هواة تربية الزهور. كذلك اقتنى جده لأبيه مكتبة ضخمة ضمت أمهات الكتب والمراجع فى شتى العلوم والفنون، هكذا نشأ الفتى **نهاد** فى هذا المناخ المعبأ بالفن والأدب وتذوق الجمال.

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

وقد بدأ الشاب **نهاد شريف** حياته العملية فى مجال الصحافة بدار أخبار اليوم حيث التحق بالقسم العلمى فى مجلة آخر ساعة ما بين عامى ١٩٥٤ - ١٩٥٧. وفى أوائل عام ١٩٥٧ عمل موجها ثقافيا فمرشدًا لتعليم الكبار، فمديرًا لقسم الثقافة والإرشاد بمشروع مديرية التحرير. ثم نقل للعمل بالقاهرة فى المؤسسة العامة للتعمير والمشروعات الزراعية وذلك فى عام ١٩٦١ وفى عام ١٩٧٤ وعقب ظهور مؤلفاته الأولى فى الخيال العلمى - قام الأستاذ **يوسف السباعى**، وزير الثقافة وقتئذ، بنقله إلى المجلس الأعلى للفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حاليا). وفى ديسمبر ١٩٨٦ أصبح عضوا بلجنة القصة فى نفس المجلس، وفى عام ١٩٩٢ اختير عضوا

بلجنة الثقافة العلمية بنفس المجلس أيضا. هذا فضلا عن عضويته بجمعية الأدباء ونادى القصة بالقاهرة ونادى القصة بالإسكندرية والجمعية العربية للفنون والثقافة الإعلامية ورابطة الأدب الحديث واتحاد الكتاب، كما أنه مؤسس «جماعة كتاب ومحبى أدب الخيال العلمى».

وفى باكورة حياته الأدبية حصل **نهاد شريف** على الجائزة الأولى فى مسابقة الرواية التى نظمها نادى القصة عام ١٩٦٩ عن روايته الرائدة فى أدب الخيال العلمى «قاهر الزمن»،والتى أعدت للسينما المصرية وأخرجها كمال الشيخ عام ١٩٨٥ كذلك فاز **نهاد شريف** بثلاث جوائز عن ثلاث قصص قصار كان قد تقدم بها فى مسابقة القصة القصيرة التى نظمها نادى القصة فى عام ١٩٧٠ كما أنه يسهم ابتداء من عام ١٩٦٣ فى إعداد برامج للإذاعة والتليفزيون وتمثيليات إذاعية من الخيال العلمى.

وقد نشر **نهاد شريف** حتى الآن (فبراير ١٩٩٧) خمس روايات وخمس مجموعات قصصية ومسرحية إلى جانب ما قام به من ترجمة ودراسات أما رواياته فهى: قاهر الزمن عام ١٩٧٢، سكان العالم الثانى عام ١٩٧٧، الذى تحدى الإعصار عام ١٩٨١، الشىء عام ١٩٨٩، ابن النجوم عام ١٩٩٧.

أما مجموعاته القصصية فهى على التوالى: رقم ٤ يأمركم عام ١٩٧٤، الماسات الزيتونية عام ١٩٧٩، أنا وكائنات الفضاء عام ١٩٨٣، بالإجماع عام ١٩٩١، نداء لولو السرى ١٩٩٤، كذلك نشر مسرحيته «أحزان السيد مكرر» عام ١٩٩٠.

كما قام **نهاد شريف** بترجمة كتاب «سينما الخيال العلمى» **لدينيس جيفورد** عام ١٩٨٥. وقد صدر الجزء الأول من أعماله الكاملة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٤.

وكنموذج على الفن الروائى والقصصى عند **نهاد شريف** يمكننا أن نستعرض عملين روائيين وإحدى مجموعاته القصصية من مجموع أعماله الإبداعية.

فروايته «قاهر الزمن» ـ باكورة إنتاجه ـ تتميز بعنصر التشويق الذى يشد القارئ بل يبهره فى كل سطر يقرؤه، وبذلك يحقق جوهرية من مهام الفن القصصى. كما يتميز الأسلوب بالبساطة والوضوح فضلا عن أنه اكتشف بنفسه ولنفسه أرضا نادرًا ما ارتادها غيره فى أدبنا المحلى. ولئن كان أدبنا العربى المعاصر قد عرف رواية الخيال العلمى، فإن ما عرفه منها كان يعتبر محاولات متواضعة للغاية إذا قيست برواية «قاهر الزمن» لنهاد شريف الشاب وقتئذ وكان قد أعلن فى حديث صحفى أن ما دفعه إلى هذا الاتجاه هو شعوره ـ ونحن نأخذ بالأساليب العصرية فى واقعنا المعاصر ـ أن الاتجاه نحو القصةالعصرية والأدب العصرى مرحلة ضرورية لتطوير العلم والنهوض به والأخذ بأساليبه، لأن معظم ما يتصوره الخيال يحققه البحث العلمى.

وللرواية خطان: علمى وبوليسى كل منهما يخدم الآخر: فالخط العلمى خدم المضمون فجعله أكثر من مجرد رواية للتسلية، والخط البوليسى خدم الشكل فخلق عنصر تشويق ناجح، والخطان لا ينفصلان إلا فى عقل الناقد لأنهما يكوّنان كلا واحدًا. فالطبيب يقوم بتجاربه العلمية على الحيوان أولا، فإذا نجحت فلابد أن ينقلها إلى عالم الإنسان، وهذه مغامرة خطيرة قد تودى بحياة بعض البشر كما أودت تجاربه السابقة بعدد من

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الحيوان. لهذا كان لابد من التخفى عن أعين الشرطة حتى لا يكتشفوا ضحاياه فيمنعوه عن مواصلة أبحاثه إن لم يقدموه أيضا للمحاكمة ويعاقبوه. من هنا كان السر فى إقامة معمل الأبحاث فى جوف الجبل وراء مرصد حلوان بعيدًا عن العمران والعيون، ومن هنا كان سر الغموض الذى يشيع فى بداية الرواية فيجذب القارئ إليها.

ومحاولة بطل الرواية الدكتور حليم صبرون هى إحدى تلك الرؤى العلمية التى تحلم بإطالة عمر الإنسان عن طريق تبريد جسمه - وهو ما يزال حيًا - ثم إعادته إلى حالته الطبيعية عند اكتشاف علاج لأمراضه المستعصية.

وهكذا إذا كان أهل الكهف قد ناموا فى الماضى ليستيقظوا فى الحاضر، فإن عملاء الدكتور صبرون ينامون فى الحاضر ليستيقظوا فى المستقبل وإذا كان أهل الكهف قد ناموا هربا بدينهم من اضطهاد قد يقع عليهم ليستيقظوا بعد أن زالت أسباب الاضطهاد فلا ينالهم أذى، فإن أهل القلعة النائمين عند الدكتور صبرون ينامون انتظارًا لاكتشاف علاج لأمراضهم أو جراحاتهم الخطرة أو للاستفادة بذكائهم وقدراتهم مستقبلا. وبرغم أن الزمن قد توقف بالنسبة لأجسامهم، فهى لا تنمو ولا تتحلل بسبب تبريدها فى درجة حرارة معينة، إلا أنه لم يتوقف بالنسبة لعقولهم الباطنة التى يمكن مخاطبتها وعلاج أمراضها النفسية والعقلية وتلقينها شتى المعلومات.

ذلك هو حلم كاتبنا المبدع نهاد شريف قدمه لنا خلال ظمأ بطله الأبدى إلى الخلود. وهو يلقى علينا درسًا عن طريق هذا البطل الذى أعرض عن مباهج الحياة الحديثة ومغرياتها فانقطع لمغامرته العلمية وانعزل فى قلعته الجبلية فى عصر يطمع ويطمح فيه الأكثرون فى الثروة والجاه ومتع المدنية.

أما روايته «سكان العالم الثانى» فهى تقوم على أساس تخيل وجود آدميين يسكنون قاع البحر، وهو حلم ليس بعيدًا عن تراثنا الشعبى على نحو ما نجد فى قصص ألف ليلة وليلة على سبيل المثال. وهكذا فإن نهاد شريف عندما يقدم لنا روايته «سكان العالم الثانى»، إنما يرجع بنا إلى تراثنا القصصى الذى تخيل فيه قاصّنا الشعبى وجود آدميين يسكنون قاع البحر، لكن الجديد فى تخيله أنه لم يكن مجرد حلم فانتازى، بل كان حلما يقوم على دراسات علمية سابقة.

وتبدأ الرواية باستعراض عدد من الأماكن المختلفة على سطح الكرة الأرضية يتلقى شاغلوها رسالة واحدة: إنه فى تمام الساعة الثانية عشرة ظهرا، وبالتوقيت المحلى لجرينتش من يوم ١٩٩٩/٥/٣١ (أى قرب نهاية القرن) سوف تنسف أكبر منطقة بحرية لكل أسطول من أساطيل الدول الثلاث الكبرى: أمريكا وروسيا والصين. وقد كان رد الفعل لذلك اتهامات من جانب كل دولة بأن دولة أخرى تحاول أن ترهبها. لكن حدث فى الموعد المحدد أن نفذ المهددون وعيدهم بتسليط حرارة مفاجئة مريعة على المولِّد الذرى لأكبر وأهم قطع أسطول كل دولة من دول العالم الثلاث الكبرى.

وبينما كان سكان الكرة الأرضية فى حيرة مما حدث إذا ببرقية جديدة مجهولة المصدر تعلن أن مرسليها قرروا السماح باستقبال ممثلين عن دول الحياد الثلاث: مصر والهند ويوغوسلافيا، ليذهبوا إلى المقر السرى لهم

ويروا كل شيء بوضوح ثم يعودوا فيقدموا للمنظمة الدولية تقريراً بمشاهداتهم وانطباعاتهم وآرائهم، وتترك حرية اختيار الممثلين الثلاثة لحكوماتهم وهكذا وقع الاختيار على المندوبين الثلاثة ليقوموا برحلتهم فى مدينة القاع بعد أن حملتهم إلى هناك غواصة ذاتية الحركة. وليس هنا مجال تتبع تلك الرحلة الشائقة التى قام بها مندوبونا لتفقد مدينة القاع، إنما يكفى التنويه بتيقظ نهاد شريف للرد على كل سؤال قد يدور فى ذهن القارئ، وهو ما اغفله القاص الشعبى مثلا فى قصة مثل قصة «عبدالله البرى وعبدالله البحرى».

أما من هم سكان القاع، فهم مجموعة من العلماء الشبان من مختلف التخصصات والجنسيات ممن يعانون من المرارة والأسى لعجزهم عن تحقيق مثلهم العليا، لذلك فهم يرفضون الأوضاع السائدة على كوكب الأرض بعد أن ادركوا اتساع الهوة المخيفة التى يسعى الجنس البشرى إلى التردى فى أعماقها طواعية وبحمق بالغ. من أجل ذلك تفاهموا وقرروا أن يفعلوا الشيء الذى تأخر فعله منذ قرن أو يزيد، ألا وهو اتخاذ خطوة إيجابية لمنع وقوع الكارثة، مستخدمين فى سبيل تحقيق هدفهم شتى الوسائل ومن هنا كان قرارهم الأول البحث عن مكان يختبئون فيه لمدة من الزمن بغرض العمل جديا بجميع الطاقات المتاحة من اجل خدمة الجنس البشرى وإسعاده وعندما لجأوا إلى قاع البحر اكتشفوا أن المحيطات مستودع لا ينضب لأنه يحتوى على كل معادن الكرة الأرضية.

ثم يطلعنا نهاد شريف على مدينته الفاضلة وسكانها ماذا يأكلون، كيف يتنقلون، كيف يربون أطفالهم، علاقاتهم العاطفية، كيف يعالجون، نظامهم السياسى والإدارى. إلى آخر تفاصيل حياتهم اليومية..

وقد وقع سكان المدينة القاعية ضحية غدر لقوى الشر نفذته نفاثات مجهولة الهوية على مكان تجمع سكان مدينة القاع المنقولين إلى صحراء استراليا على غواصاتهم التى كانت تنقل أفواجهم بناء على معاهدة خدعوا فيها - فلم ينج منهم إلا ستة أشخاص وهكذا فلئن كان سكان مدينة القاع قد غلبوا على أمرهم إلا أنهم لم يقض عليهم ولا على مدينتهم نهائيا.

ولاشك أن هذه النهاية أكثر تفاؤلا من النهاية العاصفة لقلعة النائمين التى انشأها الدكتور حليم صبرون فى رواية قاهر الزمن حيث أدى عراك الدكتور مع مساعده إلى نسف القلعة وانهيار الجبل فوقها مما قضى على جهوده وما وصل إليه من كشف علمىّ.

معنى هذا أن نهاد شريف وإن عبرّ عن تشاؤمه فى نهاية روايته الأولى «قاهر الزمن»، فقد عبر فى نهاية روايته الثالثة «سكان العالم الثانى» عن تفاؤله المشوب بالحذر، أو بمعنى أصح عن تشاؤمه المشوب ببصيص الأمل.

ومن جانب آخر فإنه يمكن الاشارة إلى مجموعته القصصية الأولى «رقم ٤ يأمركم» والتى نشرها عام ١٩٦٤ كنموذج على قصه القصيرة.

فى هذه المجموعة نكتشف أن نهاد شريف من أدباء الخيال العلمى الذين يقفون فى صف المتفائلين. حقا إنه لايغفل عن الاستخدام الضار للعلم، لكنه يجد فى العلم أيضا سلاحا ضد هذا الخطر الذى يلوح فى الأفق، وهو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتنبأ دائما - في هذه المجموعة - بانتصار الفريق الذي يستخدم العلم للقضاء على الآثار الخطرة المحتملة، وكأنما يقول في رسالته الفنية إن العلم ليس شريرا ولا خيرًا إلا بطريقة استخدامه ومن يستخدمونه. وقد نبه إلى ذلك بوضوح في المقدمة القصيرة التي كتبها للمجموعة، ورغم أن المؤشرات الواقعية قد لا توحي بالتفاؤل، إلا أن هذا لم يمنعه أن يجعل من قصصه - على حد تعبيره - همسات أو صيحات تحذير من أجل السلام على كوكبنا الأرضي، ورغم أنه يرى أن القلة هي التي تؤمن بإستخدام العلم المنفعة البشرية، إلا أنه يرى هؤلاء أعظم قوة وأنهم الملاذ الوحيد للإنسانية. تلك هي السمة الأولى لمجموعة «رقم أربعة يأمركم» لنهاد شريف. فالصراع الدرامي فيها بين قوى تستخدم العلم لقهر الإنسان وقوى أخرى تستخدمه للقضاء على هذا القهر، والانتصار يكون في جانب القوى الأخيرة.

فقصة «رقم ٤ يأمركم» - على سبيل المثال والتي اتخذ عنوانها عنوانا للمجموعة - يتخيل فيها نهاد شريف أن هناك كائنات على كوكب المريخ أكثر تقدما من الإنسان، تعيش في باطنه لشدة برودة السطح من ناحية بسبب بعده عن الشمس ولكارثة انفجار الكوكب رقم ٥ وتفتته من ناحية أخرى، مما عرض سطح المريخ لتساقط آلاف القذائف والشهب والأحجار عليه، أما سبب انفجار هذا الكوكب رقم ٥ فهو حرب صاعقة قامت بين مخلوقاته لم تدم أكثر من أربعة وعشرين ساعة ثم خلالها تفجير ملايين القنابل الهيدروجينية. ومن هنا فإن أهل المريخ يأمرون أهل كوكبنا بتدمير كل ما عليه من أسلحة فتاكة وإلا قاموا هم أنفسهم بهذا العمل.

هل هذا الصوت من المريخ أم هو نابع من البشر أنفسهم؟ قال البعض إن الصوت لا يأتيهم من السماء إنما ينبع من أعماقهم وقال آخرون بل إنه من السماء. المهم أن بشرة الجميع ومسامهم تحولت إلى أدوات تستقبل الصوت في حساسية فائقة ونمضي مع القصة فنجد أن عناد البشر أبى الإصغاء إلى صوت العقل. اتهم كل معسكر على الكرة الأرضية المعسكر الآخر بأنها خدعة منه، ثم لما تيقنوا أن مصدره من خارج الكوكب الأرضي حاولوا عبثا مقاومته، فهبطت سحابة على سطح الأرض وقضت على مخزون القنابل النووية ومحت أسرار تفتيت الذرة، وبذلك أدرك الناس أن هناك من يراقبهم ويحصي عليهم كل حركة.

السمة الثانية لهذه المجموعة هي حب الكاتب لمصر وإيمانه بمستقبلها العلمي - وهي سمة عامة في كتابات أدب الخيال العلمي عند نهاد شريف - فهو يحلم أن القاهرة ستكون مركزا من مراكز العلم الذي يخدم السلام وعندما انقسم العالم حول حقيقة الإنذارات المبلغة في قصة «رقم ٤ يأمركم» انقسموا إلى ثلاثة معسكرات، كان المصريون هم الذين يقودون المعسكر الثالث الوسط..

السمة الثالثة تتناول التكنيك، رغم أن القصص تنتمي إلى أدب الخيال العلمي، إلا أن نهاد شريف مثلما فعل في روايته «قاهر الزمن» - شغوف بما اصطلحنا على تسميته بالعربية «القصة البوليسية» كعنصر من عناصر التشويق فهو دائما يبدأ قصته بشيء من الغموض الذي يثير رغبة القارئ في متابعة الأحداث إلى أن ينجلي له غموضها ولقد سبق لنهاد شريف أن أعلن رأيه في ذلك

قائلا: إن الغموض مثل التوابل قليل منه يحسن نكهة الطعام، وهو فاتح للشهية، ولكن الإكثار منه ضار بالصحة. واعتقد ان نهاد شريف نجح فى إيجاد هذا التوازن الدقيق فى عالمه القصصى.

فقصة «القصر» نبدأ بمكان ناء على حافة المدينة وقصر ذى أسوار مرتفعة، وأناس مريبين يتسللون، وصناديق مغلقة تنتقل سرًا، وأنات وصرخات وأصوات صاخبة يتخللها موسيقى حزينة تتعالى ليلا مما يذكر بالجو القصصى لإدجار الين بو. اما القصة الأخيرة فى المجموعة فعنوانها يدل عليها وعلى ما نقول «حادث غامض».

سمة رابعة من سمات التكنيك القصصى عند نهاد شريف هى استخدامه فى بعض قصصه طريقة اطّلاع أبطاله أو رواة قصصه على مخطوطات أو يوميات نرى من خلالها أحداث القصة من زوايا أخرى ما كان يمكن للراوى أو بطل القصة أن يعرفها إلا من خلال هذه الوسيلة، لا سيّما فى هذا الجو القصصى المحاط بالغموض والأسرار، والذى يتفق معه اختلاس المعلومات طالما لايعلن عنها فى وضح النهار. وهو التكتيك نفسه الذى سبق استخدامه فى روايتيه «قاهر الزمن» و «سكان العالم الثانى».

ففى القصة الأولى «حذار إنه قادم» نجد أن الإنسان الآلى الذى تم تركيب جهاز له يهبه العاطفة، يقصد المكتبة الأهلية ليقرأ مخطوطًا قديما يكتشف من خلاله ما خفى عليه الا وهو وجود البشر منذ الف وثمانمائة عام، وأنه كانت هناك تقاويم أخرى قبل تقويم «الفناء الذرى» مثل التقويمين الميلادى والهجرى.

سمة خامسة هامة فى عالم نهاد شريف القصصى هى إضفاء اللمسة الشاعرية على أسلوبه بالرغم من موضوعات قصصه العلمية، بل كانت لهذا الأسلوب وظيفته فى إضفاء جو الحلم أحيانا، واللمسة التنبؤية على الموضوعات العلمية فهو يحدثنا فى روايته «قاهر الزمن» ـ على سبيل المثال ـ عن المبانى الزجاجية الشفافة المستديرة، والسحابة البنفسجية الواقية من عواصف الجو وتقلباته، والأنوار الفوسفورية التى تلف كل شارع وكل ميدان وبناء وقد أضاءت حانية كالطيف الرقيق الهفهاف فكأنها خطوط أسطورية فى رشاقتها وانسيابها وجمال الوانها.. كما أنه لم ينس أن يكون للعلاقات العاطفية دورها فى وسط هذا الجو العلمى البوليسىّ، فتعاونت مع الأسلوب فى خلق توازن مع المواضيع القصصية.

وقصته «ثقب فى جدار الزمن» من مجموعته «رقم ٤ يأمركم» ترينا كيف يتحرك نهاد شريف بحرية فى الزمن، حيث تصل قوة الحب بشخص ما أن يخترق جدار الزمن، فينطلق كالصاروخ متحركا فى الزمان لا الفضاء خلال أربعة قرون ونصف القرن ليلتقى بحبيبته او بمن تطابق حبيبته شكلا واسما. وإذا كان بطل «ثقب فى جدار الزمن» قد قفز من الماضى إلى الحاضر، فهو يقفز أحيانا إلى مستقبل بعد آلاف السنين كما فى قصته «حذار انه قادم»، أو يعود أحيانا إلى ماض اندثركما فى «رقم ٤ يامركم» محذرًا فى كلا الحالين من مصير ماثل او آخر رابض.. وهو يتحرك بنفس الحرية فى المكان يجوب أرجاء الفضاء التسع، ويجعل مصير البشرية مرتبطا فى مستقبله بهذا الفضاء اللانهائى، حيث تسكنه كائنات أكثر ذكاء وفطنة من البشر فى معظم القصص.

وهكذا نجد أن **نهاد شريف** هو أول أديب مصرى وقف إبداعه على أدب الخيال العلمى، وكان قد مهد له كتاب مصريون سابقون ابتداء من الدكتور **يوسف عزالدين عيسى** فى تمثيلياته ومسلسلاته الإذاعية من أدب الخيال العلمى فى الأربعينيات من هذا القرن والتى نشر بعضها مطبوعا فيما بعد، ومرورًا **بتوفيق الحكيم** فى بعض قصصه القصيرة ومسرحياته **وفتحى غانم** فى روايته «من أين»، **ويوسف السباعى** فى روايته «لست وحدك»، **وسعد مكاوى** فى بعض مسرحياته وقصصه القصيرة، **ومصطفى محمود** فى روايته «العنكبوت»، و «رجل تحت الصفر»، أى أن هؤلاء الكتاب لم يخصصوا أقلامهم وإنما جربوها فى كتابة أدب الخيال العلمى فيما جربوا من ألوان أدبية أخرى. أما **نهاد شريف** فكانت له شجاعة المغامرة بتكريس قلمه لهذا اللون الجديد على أدبنا العربى المعاصر، بحيث يمكن اعتباره أباله، مما يستحق معه التفاتا خاصا لم ينله حتى الآن من الجهات الرسمية فى الدولة، وإن كان قد ناله من محبيه وعشاق أدب الخيال العلمى وأدبائه من أبنائه الذين يواصلون طريقه فيثرون أدبنا فى مجال الخيال العلمى ويضيفون إليه بما يبدعون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«روحي يا وهران روحي ..»

«إلى بختي بن عودة شاعراً وشهيداً»

شمسُ وهرانَ جُرحٌ فلا تعتذرْ كحلقةِ الأُرجوانِ
تُسمّى بأسمائها ما تشاءُ لها باندفاعِكَ في
أوّلِ الحُبِّ والأملِ الصّعبِ لمْ يكنِ العُمْرُ
يكفيكَ كيْ تتذكّرَ شهْوةَ أبريلَ أوْ تتخيّرَ
ما تشتهي منْ فواكهِ مايْ ○ عندَ بابكَ صوْتُ
أسْمهانَ الطّفوليُّ يُحصي الخريفَ البعيدَ بما
كانَ مُكتنزاً نرجسُ الحُلْمِ في غبشِ الدّربِ لمّا
وحيداً عبرْتَ الرّصيفَ إلى غسقِ المُفرداتِ
ولمْ تنْتبهْ لمُرورِ الرّصاصةِ في رأسِ «علولةَ»
الاحْتفاليِّ كيفَ عبرْتَ رصيفَ الزّهورِ الّذي

لا يُجيبُ وصرخةُ «جاءوكَ» لَمْ تَنْكَفِئْ
بَعْدُ في عتباتِ الكتابةِ كيفَ سَهَوْتَ و«سَبْتي»
دماءُ القصيدةِ مِنْ نَحْرِهِ لَمْ تَجِفَّ ولا فارقتْ
آيةُ الرُّعْبِ أعْيُنَ أطفالِهِ كيفَ لَمْ تَنْتَبِهْ

أنَّ مَنْ يسفكونَ دَمَ الشِّعْرِ والشُّعراءْ
سَرقوا فرحَ الأُمَّهاتِ أباحوا اغتيالَ النِّساءْ ○
كُنتَ تقرأُ ميشيلْ فوكو.. بولْ ريكورْ
وجوليا كريستيفا ليلقاكَ في لذَّةِ النَّصِّ
رولانْ بارتْ فتصغي عميقاً إلى جاكْ دريدا
بفصلِ خطابٍ غوى عندَ عبدِ الكبيرِ الخطيبي
هكذا كنتَ تدركُ أوْ لَمْ تكنْ تدركُ الخارجينَ
مِنَ الكهفِ والخارجينَ إلى ظُلْمةِ الفقهِ لا
يفقهونَ الكتابَ وأنتَ أخذتَ الكتابَ
بقوَّةِ إغوائِهِ لتؤسِّسَ منفاكَ في ساحةِ الشُّهداءْ ○
لَمْ تفسِّرْ لهمْ «مالكَ بنَ نبي» بيْنَ باريسَ والقاهرةْ
شمسُ وهرانَ جُرْحٌ ألَمْ يسألوكَ لماذا أبوكَ
سُليمانُ جاهدَ في الثَّوْرةِ الوطنيَّةِ لَمْ يمهلوكَ

قليلاً لتعلنَ أسماءَ من خذلوهُ ومن نهبوا
الثورةَ الوطنيّةَ هم أطلقوا الطلقاتِ
عليكَ لكي يُفجعوهُ وأعطوكَ صكَّ اتّهامٍ
بلا جدلٍ قبلَ أنْ تكشفَ الفرقَ بينَ الجهادِ
على سطوةِ البغيِ في وطنٍ يائسٍ والخروجِ
على سلطةِ الوحيِ في ساعةِ القتلِ من أجلِ
أنْ تخلعوا صيغةَ الجمعِ في الإسمِ عن وطنٍ واحدِ الإسمِ والذاكرةْ
قتلوكَ لكي يقتلوا في عيونِ اسمهانَ صباها
فلا تتذكّرُ مثلَ جميعِ البناتِ أباها شهيداً
تراها تكابدُ دمعتها قربَ شاهدةِ القبرِ
(كانت تناديكَ بالشغبِ العذبِ ألّا تغيبَ
لترعى حمامَ طفولتها بيديكَ وتدفعَ عنها أساها) ٥
شمسُ وهرانَ جرحٌ ألمْ تدرِ كيفَ الرفاقُ أعدّوا
الحقائبَ صوبَ المنافي بعيداً عن الوطنِ القاتلِ
انكسرَ الحلمُ في وهجِ الأغنياتِ وخرَّ المغنّي على
سيفِ لوعتهِ نازفاً وترا وترا كانَ «حسني»
على شجنِ الرايِ يحلمُ من غربةِ العاشقينَ سطوع

التباريح لمّا أتى التتر الملتحون على بغتةٍ
أطفأوا صوته العاطفيّ لئلّا تمرّ العصافير
في وقت وهران أو يزدهي شجر الحبّ قرب مواعيدِ
وهران ثمّ ادّعوا في البيانات «أنّ الغناء حرامٌ
وذبح النساءِ مباحٌ إلى أنْ يتبنّ جميعاً بلبس الجلباب»
ليكسو البلادَ السوادُ ويغشى العبادَ الحدادُ معاصرةُ
التتر الملتحين حجابٌ ومملكةُ اللهِ في هذه الأرض
إنْ أشرقتْ بدعةٌ كافرة
شمسُ وهرانَ جرحٌ ووهرانُ «بختي بن عودة»
عمّدها الدمُ والرعبُ والنارُ ○ أنت الذي كنتَ

مجنونها كنتَ يا صاحِ تسألُ منفاكَ
ذاكرةً للنشيد ووهرانُ تذبحُ بالشوقِ سائلها
كنتَ تعشقُ بالهاجس الشرس امرأةً سفلتكَ
على ركبتيها مكاسرةً وانبهاراً ووهرانُ
تغويكَ بالشعر والصبواتِ لتفشي
إلى عاشقيها رسائلها

كُنْتَ في شَهْوَةِ العَنْدَليبِ تُغَنِّي
على شُرُفاتِ الحَنينِ مَشاتِلَها
كُنْتَ يا السَّيِّدُ الطِّفْلُ تَصْحو لِتَلْقى أَسْمَهانَ
صَباحاً ضَحوكاً وَوَهْرانُ في عِزِّها المُسْتَبِدِّ
تُرَبِّي لِداليَةِ الأُمْنِياتِ عَنادِلَها
كُنْتَ يا السَّيِّدُ الطِّفْلُ تَحْلُمُ أَنْ تَتَسَكَّعَ في مُدُنٍ
لا تُقَلِّدُ وَهْرانَ في فَتْكِها الوَثَنِيِّ
ولا هَجَرَتْ عَنْ مُرُوجِ الأَغاني أَيائِلَها
كُنْتَ يا صالحُ في عُزْلَةِ الطُّلَقاءِ طَليقَ الهَوى
صادِحَ العُنْفُوانِ وَوَهْرانُ فيكَ
تُحاصِرُ في صَرْخَةِ الشَّجَنِ الشَّهْمِ قاتِلَها
صالحُ أَنْتَ الشَّهيدُ الَّذي اقْتَرَفَ المُشْتَهى كُلَّهُ
نادِرٌ أَنْتَ في كُلِّ ما اخْتَرْتَ مِنْ شَغَفٍ وَجُموحٍ
وَوَهْرانُ في عِشْقِها نادِرَةٌ ●

القنيطرة 1996.12.21

أندريه موروا
ت: السيد إمام

البحث عن بروست

البحث عن الزمن المفقود

البحث عن الزمن المفقود

- هل تؤمن بحياة أبدية فى عالم ياتى بعد الموت؟

- لا، لكننى اومن بحيـاة أبدية هنا والآن هناك.

لحظات يتوقف فيها الزمن فجاة ليفسح مكانًا للأبدية.

دوستويفسكى

١ - الموضوع وتيماته

كيف تصور بروست، تحديدًا، هذا العمل الذى غدا فى مثل طول «ألف ليلة وليلة» أو «مذكرات» سان سيمون؟ ما الذى كان يتوجب عليه قوله، بحيث غدا من الأهمية بمكان التضحية بأى شيء آخر فى سبيل إنجازه؟ إن أصدقاءه أنفسهم، لم يتمكنوا من فهم الكثير مما نشره. وسادت نظرة عامة، بانه كان معنيًا بوصف بعض سيدات الصالونات، أو بالاضطلاع بدراسة ميكروسكوبية للعواطف الدقيقة الخالدة. إن ما كان فى الحقيقة يشغل تلميذ دارلو وبرجسون، هو محاولة التعبير عن فلسفة كاملة داخل عمل روائى.

يقول بروست فى إحدى رسائله إلى الأميرة بيبسكو بأن دوره كان شبيهًا بدور إينشتين، وبأنه كان يتصف بالعديد من فضائل العالم - دقة الملاحظة، والأمانة فى تناول الحقائق، والإصرار على اكتشاف بعض القوانين العامة، وبانه كان وضعيًا، برغم كل صوفيته. ومن بين كل الأشخاص الذين ساهموا فى تكوين ذاته الفردية، الشخص الذى تمسك فى رأيه، بعناد أكثر بالحياة، فيلسوف لا يستشعر السعادة قط إلا إذا اكتشف

الصفات المشتركة التى تضم عملين معًا، وإحساسين معًا، ، ومخلوقين معًا. ما هى تلك الصفات المشتركة، وقوانين الوجود والتيمات البارزة فى سيمفونية بروست الضخمة؟

إن أول هذه التيمات، التيمة التى استهل بها عمله وأنهاه بها، هى تيمة الزمن. لقد كان بروست مسكونًا بهاجس زوال اللحظات المؤقتة، وبحالة التغير والصيرورة الدائمة لكل شىء يتألف منه المحيط الذى يعيش فيه، وبالتغيرات التى يحدثها الزمن فى أجسادنا وعقولنا. «مثلما توجد هندسة للفضاء، يوجد أيضًا، لونٌ من ألوان السيكلوجيا فى الزمن». إن كل البشر، سواء قبلوا هذه الحقيقة أو أنكروها، منغمسون فى الزمن، يحملهم تيار الأيام المتحركة. إن حياتهم جميعًا معركة مع الزمن: إنهم ينشدون ملاذًا فى الصداقة أو الحب. سوى أن هذه العواطف، يمكن أن تظل طافيةً فوق الماء، فقط إذا وجدت تعبيرًا فى الكائنات «التى تتفسخ هى الأخرى وتغرق» سواء لأنها تموت، أو لأنها تخرج من حياتنا، أو لأننا نحن أنفسنا يعترينا التغير. وببطء، يصعد النسيان من الأعماق العظيمة، ويقيم جدارًا حول أجمل وأعز ذكرياتنا. وسوف يأتى اليوم الذى ننظر فيه إلى سيدة بدينة، نلتقى بها ونراها تبتسم لنا ونبحث عبثًا عن اسمها الذى لن نعثر عليه قط حتى تقوم هى بإخبارنا به، وفقط، عندما يحدث هذا، يمكن لنا التعرف على الفتاة الصغيرة التى أسرت ألبابنا جميعًا ذات يوم. إن الزمن لا يهدم الأفراد فقط، وإنما يهدم أيضًا المجتمعات والعوالم والإمبراطوريات. إن وطنًا يمكن أن يولد بفعل العواطف السياسية كما حدث لفرنسا، إبان قضية دريفوس، حين تناحر الأصدقاء، وتفتت الأسر. إن كل ممثل فى المسرحية يجزم بأن مشاعره أبدية ومطلقة. إلاَّ أن التيار العنيد، يجرف الجميع، المنتصرين والمهزومين على حدٍّ سواء، حتى أنهم، إذا التقوا مرة ثانية، بعد أن يكونوا قد بلغوا سن الشيخوخة، على عتبة القبر، نجد أن الضعف المتزايد، قد أخمد حماسهم القديم، وبأن مشاعرهم قد بردت، وبأنهم مفعمون بالحمم المبردة وغير العدوانية لنيرانهم المطفأة. إن المنازل والشوارع والطرقات، قد صارت وياللأسف، منغلقة، شأنها شأن السنين. وعبثًا نعود إلى الأماكن التى أحببناها يومًا ما، والتى لن يتاح لنا رؤيتها مرة أخرى على الإطلاق، لأنها كانت تتموضع، ليس فى المكان، وإنما فى الزمن. ولأن الشخص الذى يحاول اكتشافها: لم يعد الطفل أو الشاب الذى خلع عليها وهج عواطفه ومشاعره.

إن الفيلسوف الكلاسيكى يزعم أن «شخصيتنا تنبنى حول نواة صلبة لا تتبدل، وبأنها أشبه ما تكون بتمثال روحى، ينهض مثل صخرة فى مواجهة أشكال العدوان التى يمارسها علينا العالم الخارجى. هذا هو الإنسان كما تخيله بلوتارك، وموليير، وحتى بلزاك. إلاَّ أن بروست يظهر لنا بأن الفرد، وقد انغمس فى الزمن، يتفسخ... وسوف يأتى اليوم الذى لن يبقى فيه شىء من الإنسان الذى أحب يومًا، والذى فجر الثورة يومًا. إن بروست يكتب «إن حياتى كما أراها، قد واجهتنى بمشهد من تعاقب الفترات الطارئة عدا فترة قصيرة، بحيث أن لا شىء مما كان يعتد به كقوة باقية، استمر فى الوجود مطلقًا فيما أعقبه. إننى أرى الحياة الإنسانية، مركبًا يغيب عنه سند «الذات» الفردية والمطابقة والدائمة على نحو بارز، شيئًا عديم الجدوى كليةً بالنسبة للمستقبل، يمتد بعيدًا فى الماضى، بحيث يمكن أن يتدخل عند هذه اللحظة أو تلك لأنه يعجز عن أن يضع نهاية غير عشوائية شأنه فى ذلك شأن مناهج تاريخ فرنسا التى كانت

سائدة فى المدارس فترةً، والتى تنتهى فيها الأشياء، طبقًا لهوى المنهج أو وهم الأشياء، بثورة ١٨٣٠، أو ثورة ١٨٤٨م، أو بنهاية الأمبراطورية الثانية...».

إن «الذوات» المتعاقبة، تختلف اختلافًا بينًا عن بعضها البعض، حتى أن من المتعين على كل منها أن يتخذ اسمًا مختلفًا. إننا نرى سوان، وأوديت، وجيلبرت، وبلوخ، وراشيل، وسانت لو، وقد سلطت عليهم جمعيًا الأضواء التى سلطت عليهم فى فترات مختلفة من الحياة، وفى أحوال عاطفية متعارضة، حتى أن كلاً منهم يتخذ مجموعة من الألوان المتغيرة، شأنهم فى ذلك شأن الراقصات اللائى يبدون لنا فى ثياب مختلفة الألوان، مثل الأصفر والأخضر والأزرق، رغم أنهن يرتدين فى الحقيقة ثيابًا بيضاء. إن زمننا، الذى نستخدمه كل يوم، والمشاعر التى نحسها، توسعه، وتلك التى توحى بها تختزله والعادة تملؤه...» إن ذاتنا المنخرطة فى الحب تعجز عن تخيل ذاتنا المنسلخة عنه، وذاتنا ونحن صغار، تسخر من عواطف ذاتنا حين يتقدم بها العمر. والحقيقة، هى أن تفسخ الذات وتحللها موتٌ مستمر» و «الثبات الطبيعى الذى يُفترض وجوده فى الآخرين، ليس حقيقيًا شأنه فى ذلك شأن الثبات الذى نفترض وجوده فى ذاتنا.

هذا هو بروست الواقعى، رجل العلم، الذى يلاحظ ويُدوِّن بدقة، الدمار الذى يلحقه الزمن بالبشر. سوى أنه من بين العديد من الفلاسفة الذين شكلوا شخصيته، فيلسوف مثالىٌ ميتافيزيقى، يرفض قبول فكرة الموت الكلى «لذواته» المتعاقبة وعدم استمرارية الفرد، لأنه كان يمتلك، فى بعض اللحظات المميزة، حدسًا بنفسه باعتباره كينونة مطلقة. أن هناك تناقضًا بين إحساسه المعذب بأن كل شىء يصير إلى زوال، البشرُ، والأشياء، على حدٍ سواء، بما فيهم هو ذاته، والاعتقاد الراسخ بأن فى طبيعته شىءٌ ثابت بل وخالد. لقد عرف بروست هذا الاعتقاد فى بعض اللحظات القصيرة فى حياتنا، عندما تغدو إحدى لحظات الماضى فجأة حقيقيةً بالنسبة لنا، ويكتشف بأن المشاهد والمشاعر التى ظن بأنها قد تلاشت إلى الأبد، قد احتُفِظَ بها فى مكان ما بداخله، وإلاَّ فكيف تعود هذه المشاعرَ للظهور؟.

إن ذواتنا السابقة، سواء أكانت روحية أو جسدية، لم يكتب لها الفناء، لأن بمقدورها أن تحيا مرة أخرى فى أحلامنا، بل وأحيانًا فى يقظتنا. ففى كل صباح نستيقظ توجد بضع لحظات مختلفة نطفو أثناءها فى عالم من الأحلام. ومن هذه اللحظات، نبرز، ونعيد اكتشاف هويتنا. ولهذا معنى واحد، هو أننا لم نفقدها كلية. ولقد ظل بروست يسمع، فى الوقت الذى كانت فيه حياته تقترب من نهايتها، الرنَّة، المعدنية، الملحَّة، المطوَّلة الحادة، الواضحة التى يحدثها الجرس الصغير، والتى كانت فى طفولته، تجلب إليه أخبار رحيل سوان. لقد قرر أنه لابد وأن يكون نفس الجرس، وبأنه الآن يَرِنُ بعد انقضاء سنوات طويلة. ولم يكن عليه لكى يستحضر مرة أخرى الخاصية الدقيقة لرنته، سوى أن ينغمس فى ذاته. ومن ثم، فإن الزمن لا يموت كلية على نفس الوتيرة التى نظن إنه يموت بها، وإنما يظل مدمجًا فينا، لأن أجسادنا ووعينا، هى مستودعات الزمن.

ومن هنا نشأت الفكرة المركزية الحية للجسد الكلى لعمله: فكرة إمكان الشروع فى اكتشاف الزمن، والذى يبدو وكأنما يتلاشى إلى الأبد، على الرغم من أنه قابع هناك، على استعداد دائمًا، لأن يتخذ منحىً جديداً من مناحى الحياة.

ويمكن فقط القيام برحلة الاكتشاف هذه داخل ذواتنا. إن معاودة زيارة الأمكان التى أحببناها يومًا ما،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعيًا وراء هذه اللحظات فى العالم الخارجي، لابد وأن تنتهى بخيبة أمل. إن العالم الحقيقى لا يمتلك وجودًا مستقلاً. إنه من خلقنا الخاص. إنه يتحرك بالمثل داخل وخارج الأشعة التى تسقطها مشاعرنا. إن العاشق سوف يعثر على جمال سماوى فى مشهد طبيعى، قد يبدو لغيره بشعًا إلى حدٍّ ما. ويشبه الشخص الذى تعتريه حالة من الاضطراب الانفعالى، سواء كان ذلك بسبب الحب، أو الحماسة، شخصًا يرتدى نظارات زرقاء، ويصر، دون أن يعتريه أى شك، على أن العالم أزرق، لقد كان بروست يوجه أول قدر من الاهتمام «للحقائق» التى لا يمكن أن تحيط بها المعرفة، وكرّس ذاته لوصف «الانطباعات» حيث أن بإمكان الفنان أن ينقل للجمهور، عبر تسجيله للانطباعات «العالم كما يتبدى لغيره، ذلك أنه لا يوجد عالم واحد فقط بل مائة عالم، بل توجد عوالم بقدر ما توجد عيون بشرية، وضروب من الذكاء الإنسانى، عيونٌ تنفتح بعد كل ليلة، وعيونٌ تغدو مرة أخرى على وعى بمولد كل يوم جديد. إنه نحن، برغباتنا، وبميراث ذلك الماضى الطويل الذى بفعله، تشكلت هذه الرغبات، نحن الذين نخلع الشك والقيمة على غيرنا من الكائنات، والأشياء. إن ما كان يشغل بروست بعد عام ١٩٠٥ ليس العالم الذى كان يوصف خطأ بأنه «حقيقى» وإنما العالم الذى أمكن اكتشافه بالبحث فى ذاكرته. إن الذات تغدو استمرارًا بفضل الذاكرة وحدها. إن إعادة خلق الانطباعات التى يتعين فحصها بعد ذلك، وإضاءتها وتحويلها لمكافئات ذهنية هى جوهر كل عمل فنى حقيقى.

القيمة الأولى إذن، هى الزمن الهدام. أما القيمة الثانية فهى الذاكرة الحافظة، والتى تمثل شكلاً مختلفًا عن أشكال الذاكرة الاعتيادية. إنها لون من الذاكرة الإرادية مناطها العقل، وبها يمكن لنا أن نصعد ونهبط فى درج الزمن الأبدى على نحو منتظم، ساعين لوضع الأحداث والصور فى ترتيبها الدقيق والحقيقى. سوى أن محاولة استدعاء الماضى على هذه الشاكلة يعد جهدًا ضائعًا. إن المعلومات التى تنتمى إلى عالم الماضى والتى يمكن للذاكرة الإرادية أن تنقلها، لا تحتفظ بشىء من جوهرها. هل الماضى من ثم، ميتٌ إلى الأبد؟ ليس بالضرورة.

«... اعتقد أن هناك الكثير مما يقال بشأن الاعتقاد السلبى بأن أرواح أولئك الذين فقدناهم، يتم سجنها فى أى كائن أو فى حيوان، أو نبات أو أى شىء غير حى. وتظل هذه الأرواح مفقودة بالنسبة لنا، حتى يأتى اليوم (الذى لا يأتى مطلقًا بالنسبة للكثيرين) الذى يتفق أن نمر فيه بالشجرة، أو نستحوذ فيه على الشىء الذى يسجنها حينئذ. تظهر، وتهتز، وتدعونا باسمائنا. وما أن نتعرف على صوتها، حتى يبطل عمل السحر. لقد حررناها. لقد قهرت الموت وعادت تشاركنا حياتنا.

يحدث هذا بفضل ماضينا إذن الذى يظل حيًا فى أحد الأشياء أو فى أحد الطعوم، أو أحد الروائح: وإذا ما تمكنا صدفةً، يومًا ما، أن نمنح ذكرياتنا سندًا من إحساس الحاضر، فسوف نعود للحياة مرة أخرى، مثلما يجد موتى هومر لأنفسهم مسكنًا من اللحم والدم، بعد أن تناولوا خمر التضحية.

إن بروست يكتب فى إحدى مذكراته «أن هناك موتيفًا متكررًا فى حياتى، أكثر أهمية من موتيف حبى لألبرتين، ويشبه بالأحرى، الفجر فى رباعية فنتوى التى تبشر بحلول الفجر السرمدى، وأقصد موتيف التذكر، الذى لا يعدو أن يكون المادة الخام لعمل الفنان... كوب الشاى والأشجار التى يمكن رؤيتها أثناء التجول، وأبراج الكنائس الخ...».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنه يغمس قطعة من كعك المادلين فى كوب الشاى، وفى اللحظة التى تلمس فيها رشفة السائل المختلطة بفتات الكعكة حلقه، حتى ينتبه ويغدو على دراية بشىء يحدث فى وعيه «غمرتنى بمتعة فاتنة، متعة فردية، منسلخة، لا تشى بأصلها. وفى الحال باتت صروف الحياة غير ذى بال بالنسبة لى، وكوارثها غير ذى أذى، وقصَرها خادع ـ لقد كان لهذا الإحساس الجديد نفس الأثر الذى تركه الحب فىّ، وهو ملىء بجوهر ثمين، أو أن هذا الجوهر لم يكن بالأحرى فى داخلى، وإنما هو ذاتى نفسها. لقد كففت الآن عن الشعور بأننى عادى، عرضى وزائل. من أين ياترى جاءتنى كل هذه الفرحة العارمة؟....

وفجأة، تعاوده إحدى الذكريات، ذكرى قطعة كعك المادلين، التى تعودت عمته ليونى ان تمنحها له كل صباح يوم أحد، بعد أن تغمسها أولاً فى الشاى أو التليو «غير أنه عندما لا يدوم شىء من ماض بعيد، بعد أن يموت الناس، وتتفتت الأشياء وتتبعثر، تظل رائحتها برغم ذلك وحدها، هى الأكثر هشاشةً، لكنها الأكثر حيوية، وصلابة ودوامًا وأمانة، تظل رائحة الأشياء وطعمها مدة طويلة، مثل أرواح تتأهب لتذكيرنا، منتظرة لحظتها، آملة فيها، وسط أطلال ما تبقى، حاملة دون اهتزاز مبنى الذكرى الضخم».

فى اللحظة الواحدة، يستعاد الزمن، وفى اللحظة نفسها، يقهر الزمن، لأن شطرًا كبيرًا من الزمن، قد غدا جزءًا من الحاضر. إن لحظات كهذه، تمنح الفنان الشعور بأنه حقق الخلود. ولن ينسى أبدًا «هذا الترخيم الجديد للبهجة، وهذه الدعوة للفرح على كوكب الأرض» لقد استحوذ الكُتّاب الآخرون على قبس منه (شاتوبريان، ونرفال، وموسيه) غير أن بروست وحده هو الذى نجح فى أن يدخل هذه الذاكرة الحسية المعقدة فى صلب عمله، إن الموضوع الرئيسى لروايته يمكن الآن أن يكون، صورة مجتمع خاص. إن بإمكانه العثور عليه فى فرنسا فى نهاية القرن التاسع عشر، أو تقديم تحليل جديد للحب (وهذا هو السبب فى أن من الحماقة الادعاء بأن عمل بروست لن يبقى لأن المجتمع الذى كتب عنه قد اختفى (لأن صورة الحب قد تبدلت). إن موضوع الرواية هو النضال الذى تخوضه روح الإنسان ضد الزمن، واستحالة العثور على نقطة ثابتة فى الحياة «الحقيقية» يمكن أن تتشبث بها الذات، وضرورة العثور على هذه النقطة داخل نفوسنا وإمكانية العثور عليها فى عمل من أعمال الفن، هذا هو الموضوع الرئيسى، والعميق، والجديد لـ «البحث عن الزمن المفقود».

٢ ـ خطة الرواية

بمجرد أن تخلى عن فكرة كتابة رواية موضوعية، تتمركز حول شخصية سوان، كان على بروست أن يتصور، فى ومضة موجزة من ومضات الحدس، أشبه ما تكون بتلك الومضة التى يصفها فى نهاية «الزمن المستعاد» وبنفس الطريقة التى يتخيل بها مهندسٌ معمارى، المبنى كاملاً حتى قبل أن يقوم بتصميمه، كتابًا يشبه السيرة الذاتية الضخمة، ويخضعُ، شأن الروايات التقليدية، لمفاهيم الزمان والمكان أو المجتمع، وإنما يتفق مع قوانين عالم الروح والذاكرة، عالم من السحر ينمحى فيه المكان والزمان. ولا نملك سوى الاعتقاد بأنه كان يضع نصب عينيه رواية Praetérita لرسكن، ورواية توماس هاردى The Well Beloved ورواية The Mill on the Floss لجورج اليوت، وأيضًا فاجنر الذى خصص له العديد من الفقرات فى كراساته. إن الإنشاء المتمركز حول عدد من الموضوعات لا يقل صرامة عن

الطريقة الخطية التقليدية للروائيين الكلاسيكيين. ومن نافلة القول أن نكرر بأن عمل بروست العظيم يتسم ببساطة وروعة الكاتدرائية. إن النقوش المحفورة على تيجان الأعمدة، والأشخاص الذين نجدهم على زجاج النوافذ الملونة، والقديسين الذين نعثر عليهم عند المداخل، والضوء المنتشر، وهمهمات موسيقى الارغن، تأتلف معًا لكى تشكل عالمًا، ومع ذلك تظل الخطوط العظيمة لصحن الكاتدرائية، كلها، بسيطةً، وصافية.

من مارسيل بروست، إلى جان جاينيرون، عندما تحدثيننى عن الكاتدرائية، لا اتمالك إلا ان اعجب من الحدس الذى حدا بك لاستنتاج ما لم اصرح به لاى إنسان قط. لقد جلست هنا للمرة الاولى لاكتب، واتذكر الآن باننى خططت لان امنح كل جزء من اجزاء كتابى مجموعة من العناوين المتعاقبة: الرواق، نوافذ القبو... إلخ لكى احصن نفسى مقدمًا ضد النقد الغبى الذى يرى أن كتبى تخلو من البناء. بينما أحب ان أؤكد لك، بان ميزتها الوحيدة، تكمن فى صلابة ادق اجزائها. ولقد تخليت عن فكرة استخدام العناوين المعمارية بعد ذلك، لاننى وجدتها مصطنعة ومتكلفة. سوى اننى عجبت عندما وجدت بانك قد نقبت عنها، وقمت باستخراجها بفعل من افعال الفراسة المدهشة...*.

ويرجع تاريخ كتابة هذا الخطاب إلى عام ١٩١٩، غير أن القارئ الذى قرأ «جانب منازل سوان» لأول مرة عام ١٩١٣، لم يكن بمقدوره استيعاب اللحظة التأليفية للعمل ككل، بأفضل مما يمكن لزائر يدخل كاتدرائية روان من باب المكتبة، أن يفهم التصميم العام للمبنى.

وفى المقابل سوف يدهش القارئ الذى أتم قراءة العمل كاملاً، للتناظر الخفى الذى يتسم به بناء الكتاب، ويتضاعف التفاصيل التى توازن بعضها بعضا، من جناح لجناح فى هذا البناء، وللأحجار التى وضعت منذ اللحظة الأولى التى ابتدأ فيها العمل، والتى صممت لكى تحمل هذا السقف الآتى المقنطر، وسوف تعجب أكثر، من قدرة بروست على تخيل هذا الصرح الهائل على هذا النحو من الكمال. إن الشخصية التى تظهر على المسرح بشكل مؤقت فى المجلد الأول، تغدو فيما بعد، أحد أبطال العمل شأنها فى ذلك شأن تيمة موسيقية صُممت خطوطها العامة فى الحركة الاستهلالية، ثم تتطور بعد ذلك تدريجيًا حتى تصير مركز السيمفونية، وتستمر فى النمو، حتى تطغى على كل المزيج الصوتى بالجرس الوحشى لآلات نفخها النحاسية. إن الرواى يرى فى طفولته ذات يوم فى منزل عمه، امرأة ترتدى ثوبًا قرمزيًا، لا يعرف عنها شيئًا، ثم يتضح فى النهاية أنها الآنسة ساكريبان أوديت، مدام سوان، مدام دى فور شفيل. ويغدو أحد الرسامين المغمورين فى مجموعة فردوران الصغيرة يدعى بيش فى مرحلة متأخرة، اليستير العظيم «فى ظلال ربيع الفتيات». ويتعرف الراوى الذى يقوم بزيارة لأحد بيوت البغاء ، على إحدى الفتيات الصغيرات، تصير بعد ذلك راشيل، معبودة سانت لو ثم تغدو فى النهاية إحدى أشهر ممثلات عصرها. ومثلما كان بروست يمهد الطريق قبل أن يقدم إحدى استعاراته الحسية، ببضعة كلمات فى الفقرة التى تسبقها، مهّد فى «سوان» للتيمات الرئيسية للعمل كله، وطورها بعد ذلك فى «الزمن المستعاد».

إن الأقواس العظيمة التى تنهض فوق قواعدها فى المجلد الأول، تنتهى ببراعة فى المجلد الأخير. إن قيمة كعكعة المادلين فى «سوان»، يتم ترجيعها على مدى آلاف

الصفحات بعد ذلك، عبر حجر الرصيف غير المستوى، والمنديل المنشى. إن من الضرورى الانتباه إلى هذه الأقواس التى تؤلف بيئة العمل وتحمل كتلته. إن الكتاب يبدأ بافتتاحية تدور حول موضوعى النوم واليقظة، وهى اللحظات التى يمكن أن نرى فيها بوضوح تام، انقلاب الزمن، وتفكك الذات، ودوامها السرى. إن الأشياء، ومشاهد الريف، والسنوات العابرة، تداعب الراوى فى الظلام، إننا نتهيأ الآن للتجول بين ذكرياته.

ثم يرتفع الستار عن مشهد الكعكة، وهو أول ذكر لقيمة الذاكرة اللا إرادية وقوتها فى إعادة خلق الزمن فى حالته النفسية. ويتم استدعاء طفولة الراوى، ويبرز كل عالم كومبريه الريفى كاملاً من كوب الشاى الذى غُمست فيه الكعكة. إن الخصائص الرئيسية لعالم الطفولة السحرى هى:

(أ) احتشاده بأرواح حارسة قوية وطيبة، تقوم بحراسة حياة الراوى، وتجلب له السعادة (الجدة والأم).

(ب) يبدو كل شىء منتميًا لهذا العالم فى حالة من السحر الجميل ـ القراءة التجوال، الأشجار، الكنائس، طريق آل جرمانت، صلصلة جرس الباب المعدنية، اللانهائية، الباقية الجلية، المعلنة عن قدوم أو رحيل سوان، زنابق الماء فى نهر فيفون، ونبات العوسج على جانب ممر الكتلة المنحدر. إن كل هذه الأشياء تشارك فى هذا السحر الفاتن.

(جـ) الأسرار التى تحيط بالطفل، والتى تتبدى له الكلمات والأسماء من خلالها، دالةً على أشخاص يشبهون أشخاص الأساطير وحكايات الجنيات.

ويستدعى اسم جرمانت، وهو اسم العائلة المحلية العريقة، الذى سمى طريق جرمانت باسم قصرها، جينيفيف دى برابان، وكل الأشياء الصغيرة التى تتسم بالجمال المرحب. ويرمز اسم جليبرت، ابنة سوان، للحب، لأنه لم يكن مسموحًا للراوى بلقاء هذه الفتاة الصغيرة الخاصة، لسبب بسيط، وهو أن أوديت زوجة سوان التى كانت قبل زواجها منه إحدى الخليلات، لم يكن مسموحًا لها بلقاء عائلات الطبقة الوسطى المتطهرة، وهكذا غدت جيلبيرت محاطة بهالة الفتاة التى لا يمكن الوصول إليها.

لقد قُدرلحياة الراوى أن تغدو مطاردة طويلة لكل ما يكمن خلف هذه الأشياء. لقد أراد أن يكتشف ما كان مختبئًا خلف كلمة آل جرمانت، وراغبًا فى اختراق عالم آل جيرمانت المغلق، ومن ثم غدا ضعيفًا إزاء مظاهر الغطرسة، لقد شرع فى اكتشاف الحب، ومنحته جيلبيرت التى رآها مرة أخرى فى باريس فى الشانزليزيه أول تجارب الحب الطفولية. لقد عاش على أمل أن يعرف أماكن معينة مثل بالبيك وفينسيا، ويشاهد عروضًا مسرحية بعينها ـ برما مثلاً، الممثلة العبقرية فى دور فيدرا. ويبدأ أيضًا فى البحث، دون أن يعرف، عن شىء آخر أكثر جمالاً، ودوامًا؛ حالة من الفتنة التى لمحها فى اللحظات القليلة التى يشعر فيها بأن الواجب يقتضيه أن يمنح التجارب القصيرة الخاصة، ثبات الكلمات (أبراج الكنائس الثلاث، والأشجار الثلاث).

عندئذ، يأتى لحنٌ إضافى يعد فى حد ذاته تقريبًا، رواية قصيرة منفصلة.إن غرام سوان هو بالتأكيد أحد الأجزاء المتخلفة عن بناء سابق، خطط له عندما كان من المزمع أن يكون سوان بطلاً للعمل كله. لقد نجا هذا الجزء بنفس الطريقة التى ينجو بها معبد وثنى أو كنيسة رومانسيكية فى سرداب للدفن فى كاتدرائية قوطية.

وفى هذا الفصل نتعرف على طبيعة حب سوان لأوديت قبل مولد الراوى. لقد كان حبًا تعسًا (كل أشكال الحب بالنسبة لبروست كانت تعسة وسوف نعرف السبب فيما بعد) لقد كانت عاطفة مشبوهة تلك التى انعطفت مع المنحنى الذى يقود من الفتنة إلى المعاناة، ومن المعاناة إلى النسيان، منعطف سوف نتعرض له فيما بعد بتفصيل أكبر. إلا أن سوان مثله مثل الراوى، كان يحدوه الأمل فى بعض اللحظات فى بلوغ حقيقة أجمل وأكثر دوامًا. كان يعتقد، مثله أيضًا، أن الفن هو الذى يفتح الباب على ألوان الأبدية. ولأن سوان لم يكن مبدعًا فقد تجاوز الزمن، ليس بالكتابة، وإنما بالاستماع إلى مقطوعات موسيقية معينة، ومشاهدة لوحات بعينها. إن تيمة «العبارات الصغيرة فى سوناته فينتوى» الرقيقة الملطفة، والناعمة مثل أنفاس العطر «تبرز الآن.

لقد انتهى الفصل الإضافى، ونعود مرة أخرى إلى الراوى، وسوف يكون من غير المجدى، أن نقوم بفحص كل جزئيات هذه الرواية، وإنما المهم هو أن نفهم مبادئ بنائها وتصميمها. إن مضمون العمل ككل، هو اكتشاف مارسيل لما يكون مختبئًا خلف واجهة الأسماء، ومحاولاته إنجاز عدد من الأشياء التى كان يرغب فيها بقوة، وتحرره الكامل والحتمى من الوهم. لقد كان يتحرق شوقًا إلى أن تقع جيلبيرت سوان فى حبه، ويحلم بالمشاركة فى سر وجودها اللذيذ، إلاّ أن جيلبيرت كانت عندئذ، قد أعرضت عنه. وبعد فترة من المعاناة الشديدة، نسيها تمامًا - ذلك أن الأطفال يمكن أن يعانوا من الحب بنفس القدر الذى يعانى منه البالغون، حتى أنه عندما التقى بها بعد ذلك بسنوات، بعد أن صارت شابة ناضجة مكتملة، لم يتعرف فيها على الفتاة التى كانت تعنى العالم بالنسبة له، أيام الأليزيه.

أما الحب الثانى فهو «زمرة الفتيات الصغيرات فى بالبك» وهنا أيضًا تولد فيه الفضول، وإحساسٌ بالسر، أملاً فى السعادة المخبأة؛ ومرة أخرى، لم يكد يتعرف على زمرة الفتيات الصغيرات حتى وجدها سوقية ومتبذلة. ولم يقع حقيقة فى حب «فتاته المفضلة» حينئذ، البرتين سيمونيه، إلاّ بعد ذلك بوقت طويل. وما إن حانت هذه اللحظة، حتى جعلها إحساسٌ جديدٌ بالسر، وتجربةُ معاناةٍ جديدة، مرةً أخرى، موضوعًا لرغبته.

والحب الثالث، هو دوقة جيرمانت: المرأة التى كانت تمثل له فى كومبريه، إحدى بطلات قصص الجنيات، والتى صارت بعد ذلك، جارته فى باريس، وصاحبة المنزل الذى كان كل منهما يعيش فيه. ومرة أخرى أشبع رغبته فى أن يخترق عالمها المغلق. لقد غدا شأن سوان، أحد المترددين، على هذا العالم. غير أن كل ما أصاب من نجاح، هو معرفته بتفاهة هذا العالم وأنا نيته وقسوته. إن قيمة العالم العظيم، والحب، تمكن فقط فى الرغبة، أو فى الذكرى.

وهكذا شيئًا فشيئًا، التهم الزمن كل ما كان يمثل أملاً للعمر، وكل ما كان يؤلف عظمته، حتى أن الحب البنوى، لم ينج هو الآخر من الزمن. ويصرح الراوى بأن «استراحات القلب» (ويقصد فترات النسيان المتكررة)، قد غدت أطول على نحو مضطرد. لقد غمر النسيان جدته، لأسابيع وأعوام، مثلما حدث مع جيلبيرت، وتجردت نفس الأماكن التى كان قد أحبها، من شِعْرِها، وغدت بالبيك ذاتها، «مجرد أحد الأماكن التى كان قد عرفها». وصارت أسماء الأماكن التى كانت ذات يوم مثيرة وفاتنة، إلى الحد الذى كنت أجد فيه باعثًا عاطفيًا فى تقليب صفحات الدليل، ومراجعة جدول مواعيد القطارات، هى الأخرى، مألوفةً إلى الحد الذى كنت

أعود فيه لنفس الجدول، ومراجعة نفس الصفحة التى تحدد مواعيد سير القطارات من بالبيك إلى دوفيل مرورًا بدونسيير، بنفس الهدوء الذى كان يمكن أن أدون به قائمة من العناوين. وفى هذا الطريق العام الذى وطأته الأقدام مرورًا، والذى تعلقت به مجموعةُ هائلة من الأصدقاء المرئيين، لم تعد دعوة الليل الشعرية هى دعوة البومة أو الضفدعة، وإنما فقط، دعوة مسيو دى كريكيتو «كيف الحال؟» أو تحية بريشو «أهلا» ولم يعد جَوه يولدُ فىّ آلاما قاتمة.

إن فينسيا، التى نبصرها بعيوننا، لم تكن هى فينسيا رسكن؛ وحتى كومبريه نهر فيفون، وزهور ليلك سوان، وبرج كنيسة سانت هيلير، فقدت هى الأخرى جمالها السحرى الذى كانت عواطف الطفولة تغلفها به. لقد سار إلى هذه الأماكن يومًا فى معية جيلبيرت، التى كانت قد غدت الآن امرأة متزوجة، هى مدام سانت لو: «لقد احزننى اننى لم استطع تقريبًا أن أعيش مرة ثانية، أيامى الخوالى. لقد وجدت نهر فيفون هزيلاً، وقبيحًا، كما لم الحظ أيًا من التناقضات المادية الهامة التى اتذكرها. ولابتعادى عن هذه الأماكن، بفعل الامتداد الهائل لحياةٍ مختلفة، وعن الأماكن التى اتفق أن قمت بزيارتها مرةً أخرى، لم أجد بينى وبينها، هذا التماس الذى يتولد عنه، حتى قبل أن نتخيلها، تلك الحرقة المباشرة، اللذيذة والشاملة للذكرى. ونظرًا لافتقادى، ربما لأى تصور واضح حول طبيعتها، أحزنتنى فكرة أن ملكة الشعور وتخيل الأشياء عندى، ربما يكون قد أصابها الانحطاط حيث لم يعد بإمكانى الاستمتاع بهذه الجولات. ولقد ساعدت جيلبيرت، التى فهمتنى أقل مما أفهم نفسى، على زيادة هذا الإحساس بالاكتئاب، عبر مشاركتى دهشتى. كانت تقول «ما هذا، أنت لا تستشعر أية إثارة بانعطافك إلى هذا الممر الصغير الذى اعتدت صعوده؟» لقد كانت هى ذاتها قد تبدلت، حتى أننى لم أعد أعتقد بأنها جميلة، وهو الأمر الذى كانته بالفعل.

لقد ذاب وشُوه كل شيء كان قد آمن به يومًا ما. ولذا فإننا نعبر عتبة ذلك الجحيم المسمى «سادوم وعاموره». إن عشقه لألبرتين كما رواه فى «السجينة» لم يعد سوى فضولٍ مرضى. لقد غدا مارسيل أكثر اعتقادًا بأن الحب ليس إلا تداعيًا لصورة فتاة صغيرة - كان يمكن أن تكون، إذا ما التقى بها فى ظروف أخرى - شخصًا مضجرًا لا يمكن فصل دقات قلبها عن ترقبٍ دام طويلاً، أو عن الألم الذى سببه له سلوكها أو طبيعة ميولها. والأمر الأكثر إيلامًا، والذى يغدو على المدى الطويل وحشيًا، هو قصص مسيو شارلو العاطفية، أمير سادوم، مفجر الرعود، الفاتن، الغريب.

وبالنسبة للشهرة، والموضة، والأحكام التى تتصل بالعالم، فإن أيًا من هذه التجريدات، لا تمتلك وجودًا حقيقيًا. إن الاغنية التى فتنت البرتين لموسم قصير، صارت بعد ذلك بعام، «لحنا مبتذلاً لما سونيه. وعلى العكس مما كان يعتقده الراوى عندما كان صغيرًا، لم يعد هناك ما يمكن أن ندعوه «منزلةً عظيمة» لقد انحدر الحال بسوان الذى كان ذات يوم صديقًا لأمير ويلز والكونت دى بارى، لكى يتملق مسيو بونتان. لقد أتى اليوم الذى كان فيه الناس يسعون لبلوغ اكثر مما يسعون إلى مسيو شارلو «إن كل ما يبقى من الإنسان فى معظم الأحوال - ليس بعد وفاته وإنما أثناء حياته - هو اسم. إن فكرتنا عنه تكون خيالية وغاية فى الغموض، ولا تمت سوى بأدنى صلة لتلك الأفكار التى كنّا قد كوناها عنه، حتى أننا ننسى كليةً كم كنا على وشك أن نخوض مبارزة معه ذات يوم. إن كل ما نتذكره، هو أنه عندما كان طفلاً فى الشانزليزيه (حيث نجده، بالرغم من

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

تذكيرنا له، قد نسى تمامًا بأننا كنا نلعب معه) كان يرتدى طماقًا غريبًا أصفر اللون على ساقيه...».

ما الذى تبقى من كل هؤلاء البشر؟ لقد زال عن أدويت جمالها، وانحسرت عن دوقة دورمونت فطنتها، وتحلى بلوخ بالصفات الحميدة، وأضحى على نحو ما، وسيماً، وتحول مسيو شارلو، الذى كان ينزل الرعد بالمتبجحين، إلى شيخ عاجزٍ مهان، يرثى له، يشق طريقه فى الحياة ملتمسًا العون من كل من هب ودب. وسانت لو، يتبدل به الحال، على الرغم من الشجاعة التى أبداها أثناء الحرب، إلى الحد الذى يشارك فيه عمه كل آثامه ورذائله. ويكتشف الراوى فى ذاته خصائص تعود أن يسخر منها أيام كانت هذه الرذائل لصيقة بعمته ليونى، وغدا مثلها معتلاً وناسكًا، تواقًا للاستماع إلى لغو زائريه، وإن يكن لأسباب أخرى ترجع لمرضه. ويتم تذكيرنا بأبيات هوجو.

كل أشياء العالم،

المجد والسؤدد العسكرى

وتيجان الملوك الساطعة

النصر ذو الأجنحة الملتهبة

والطموحات المتحققة

تومض فوق رؤوسنا برهةً

مثل طائر فى الهواء.

أجل. «يسقط البهاء من سمائه: لقد قضت الملكات صغيرات فاتنات». إن الجزء الأول من «الزمن المستعاد» ينحل إلى صورة من الفساد المأساوى الخريفى لكل ما هو كائن. إن الأشخاص الذين ظن الراوى يومًا بأنه يدبهم، صاروا مرة أخرى مجرد الأسماء التى كانوها فى بداية «سوان». سوى أن هذه الأسماء لم تعد تخفى الآن سرًا، والغايات التى كان يسعى لبلوغها، والتى تحققت ذات مرة، ذابت الآن فى الهواء. إن الحياة، فى حركتها الدءوب التى لا تتوقف، ليست سوى زمنًا مفقودًا. إن بروست يرى، مرة أخرى، فى إحدى الحفلات التى أقامتها الأميرة جيرمانت، أولئك الذين أعجب بهم فى شبابه، وقد تنكروا فى هيئة أشخاص خرفين، ويكشف له منظرهم، فى ومضة خاطفة، عن خواء الحياة.

ومع ذلك، ففى نفس المناسبة، ونتيجة لبعض الأحاسيس العامة للذاكرة مثل كعكة المادلين (إن حجرًا غير مستو من أحجار الرصف، يوجه ذهنه صوب فينيسيا، «ويستدعى» المنديل الصلب المنشى «كل بالبيك فى المكتبة»، ولقاؤه بعد ذلك بالآنسة سانت لو، ابنة روبير وجيلبيرت، «فتاة صغيرة فى حوالى السادسة عشرة، كان طولها مقياسًا لانقضاء نفس الزمن الذى كنت أرغب فى نسيانه» وفى ذات المناسبة، توصل لاكتشافه الأخير لـ «الزمن المستعاد» زمن بلا لون، لا تدركه الحواس، كان برغم ذلك «حافلاً بالأمل لكى أتمكن من لمسه، ولكى يبدو فجأة، صلبًا، وثابتًا كعمل فنى. وبدا الابتسام المحملُ بالأعوام المفقودة، نَفْسَ صدى شبابى».

إن «جانب سوان» و «جانب جرمانت» يتوحدان فى شخص الآنسة سانت لو. لقد اكتمل القوس، وتم بناء الكاتدرائية. وأخيرًا يدرك الراوى رسالة الأبدية. الرسالة نفسها التى حملتها له الأشجار الثلاثة وكعكة المادلين، والعبارة الموسيقية.

أما الدور الذى قدر له الإضطلاع به، فهو دور الفنان الذى يمكنه وقف جريان الزمن عبر تثبيت هذه اللحظات بكل ما تنطوى عليه. إن الحياة فى انقضائها، لا تعدو أن

تكون هى الزمن المفقود سوى أنه يمكن إعادة تشكيل هذه الأشياء، وإحيائها مرة أخرى، وتقديمها تحت مظلة الأبدية أى الفن.

تلك هى اللحظة التى يأتى فيها الخلاص للفنان، ولكل البشر. وينشأ عن اختلاط العوالم النسبية، عالم مطلق. ويظل الإنسان، عبر نضاله الطويل مع الزمن، بفضل طلاسم الفن وتمائمه، هو المنتصر. ومن ثم، نرى أن موضوع «البحث عن الزمن المفقود» هو دراما كائن على قدر بالغ من الذكاء، حساس على نحو مؤلم، يشرع منذ عتبة الطفولة، فى العثور على السعادة فى المطلق ويحاول بلوغها فى شتى صورها، برغم رفضه بنقاء معاند، أن يخدع نفسه كما يفعل معظم البشر، ذلك أن البشر، يقبلون كقاعدة، مفاهيم المجد والحب وانتصارات العلم بقيمها الظاهرة. إن بروست الرافض لهذا المسلك، يندفع لالتماس المطلق الذى يكمن خارج هذا العالم وخارج الزمن نفسه. إن المطلق هو ما يجده المتصوفون الدينيون فى الله. أما بروست، فيلتمسه فى الفن. وبذا يمارس ضربًا من ضروب الصوفية أكثر اتصالاً بالمطلق الدينى مما «نظن»، ذلك أن الفن جميعه، ذو أصول دينية، ولأن الدين قد وجد فى الفن دائمًا الوسيلة التى ينقل بها للوعى الإنسانى، الحقائق التى لا يتوصل لها الذكاء إلا بصعوبة بالغة.

إن الرواية والحياة وشىء واحد. ويغدو خلاص بطله، وخلاصه شيئًا واحدًا، وينتهى العمل فى اللحظة لتى يقرر فيها الراوى البدء فى كتابه. وهكذا، يلوب الثعبان الطويل على نفسه، بعد وصف لدائرته الضخمة. لقد قرر بروست منذ شرع فى كتابة الصفحة الأولى من «سوان» أن تنتهى الفقرة الأخيرة من الرواية بكلمة «الزمن»: «إذا ما أتيح لى الوقت الكافى لإتمام عملى، فلن أتوانى عن وسمه بخاتم الزمن، الذى فرض نفسه على الآن بقوة طاغية، وسوف أصف الرجال من ثم، إذا اقتضى الأمر، كوحوش يشغلون مكانا فى الزمن، أكثر أهمية على نحو لايحد، من ذلك المكان المحجوز لهم فى الفضاء، مكانا، يمتد على العكس على نحو لا يقاس، حيث يقفون مثل عمالقة يغمرهم الزمن، الذى يلمس فى وقت واحد، السنوات المتباعدة، والفترات القصية، التى عاشوها؛ والتى تندرج بينها، أيام لا تحصى...».

وعندما نسمع فى هذه الخاتمة المهيبة كلمة «الزمن» تتكرر فى أربع مناسبات منفصلة، فإن ذلك يذكرنا بيتهوفن وهو يكرر النغمة النهائية فى نهاية السيمفونية، كلون من التوكيد والانعتاق.

وهذه فى الحقيقة هى رواية بروست: تأكيد وتحرر. إن ما يفعله الفنان، وما يتوجب عليه فعله، هو أن يزيح لنا جزئيا ستارة القبح والتفاهة اللذين يجعلانا غافلين لا مبالين، أمام مشهد الكون. ومثلما استخلص فان جوخ من كرسى ذى قاعدة من القش، وديجاومونيه من امرأة قبيحة روائعا، عرض لنا بروست موقدا عتيقا، ورائحة رطبة، وحجرة ريفية، ودغلا من نبات الزعرور المزهر ليقول لنا «افتحوا عيونكم، وشاهدوا كيف تكمن خلف هذه الأشكال البسيطة كل أسرار العالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن السفر فى الحقيقة، ليس «رؤية المشاهد البكر، وإنما رؤية العالم بعيون مائة آخرين، تلك الرحلة التى تقوم بها فى صحبة بروست، وفى سيمفونيته الضخمة، تتقابل تيمتان، مثلما يحدث فى سباعية فنتوى: الزمن الهدام، والذاكرة المخلصة. وأخيرا يقول واصفا هذا اللحن السباعى: إن موتيف الفرح يبرز منتصرا: لم يعد هذا الموتيف صرخة تدل تقريبا على القلق، خلف سماء فارغة، وإنما فرح يفوق الوصف، يبدو وكأنه يصعد من

الفردوس مباشرة، فرح يختلف عن فرح السوناتة، بنفس القدر الذى يختلف به رئيس ملائكة ماتينيا بردائه القرمزى، النافخ فى البوق، عن ملائكة بلليني بوجوههم العذبة الرصينة العازفين على القيثار. لقد أدركت حينئذ بأن على ألا أنسى بعد ذلك، انتقال هذا الترخيم الجديد للبهجة، وهذا الاستدعاء للفرح الذى يكمن خلف عالم الرجال..».

وبالنسبة لنا، نحن عاشقو بروست، نحن الذين وجدنا غذاء روحيا فى كتابه الذى يبدو سوداوياً، والذى يمكن أن يسمو بروح أولئك الذين يقرأونه قراءة صحيحة، نعرف بالتأكيد، أنه لا يمكن لنا أن ننسى مطلقا عالمه المسحور، وذكاءه الذى يبز ذكاءنا الفانى، ونظرته المتأملة، التى تركت لنا آثار إحدى الروائع، بغض النظر عن المكان الذى تستقر عليه، وشعره الذى يتحدث عن الله والإخوة.

٣ - التكنيك:

قلنا أن الزمن يتم استعادته، بواسطة بروست (أو الراوى) فى لحظات نادرة من الإشراق، عندما تجاور آنية الإحساس والذاكرة، بين لحظات توجد بينها مسافة واسعة، وتوقظ الوعى فينا بوحدتنا ودوامنا غير أن هذه اللحظات عرضية ونادرة. إن بإمكانها أن تلقى ضوءاً كاشفا على طبيعة مهمة الفنان، ولكنها لا تمكنه من البحث على نحو مؤكد، عما يكمن خلف كل الأشياء وأن يخرج إلى ضوء النهار، فى صفحات كتابه، الجمال المسجون. أما ما يتوجب على الآن فعله، فهو وصف طقوس هذه العبادة الخاصة، أو بعبارة أخرى، إبراز الوسائل الفنية التى يستخدمها الكاتب لكى يضفى على الماضى خصائص الـ «المباشرة». لقد اعتقد بروست أن المعجزة ممكنة، لأن الحاضر محمل تماما بالماضى. وإليك الفقرة المركزية التى يجلو فيها فكرته:

إن أياً من الصور التى تقدمها لنا الحياة، تمنحنا فى الحقيقة، وتـ حدو عددا هائلا من الإحساسات المختلفة. إننا ننظر مثلا إلى غلاف الكتاب الذى نطالعه، وندرك أن أشعة القمر، لليلة بعيدة من ليالى الصيف هى فى حقيقة الأمر، جزء لا يتجزأ من العنوان المطبوع، وأن نكهة قوة الصباح، تجلب لنا نفس التوقع الغامض، ليوم قادم بديع، هو فى الغالب يوم قديم، كنا نحتسى فيه، من وعاء خزفى، السائل القشدى المغضن الذى يشبه الحليب المتجمد، الذى كان يرنو لنا بابتسام، من قلب شعاع غامض، كفجر وليد.

إن الساعة الزمنية، ليست مجرد ساعة، إنها تحفل بالروائح والأصوات والاختلافات المناخية والخطط. إن ما ندعوه حقيقة هو علاقة تقع بين أحاسيسنا وذكرياتنا. علاقة يمكن لأى صورة سينمائية أن تعرضها، ذلك أنه كلما بدت هذه الصورة قريبة من الحقيقة، كلما انحرفت بعيدا عنها - علاقة فريدة؛ يتوجب على الكاتب استعادتها، بأن يناضل لكى يسجن إلى الأبد فى عبارة مفردة، طرفى التجربة المتباعدين وبمقدور المرء، أن يسجل عبر الوصف الخالص، عدداً من العبارات المتصلة بالموضوع الذى يمكن مشاهدته فى المكان الموصوف، واحدة بعد أخرى على نحو لا نهائى. سوى أن الحقيقة تبدأ فقط، فى اللحظة التى يأخذ فيها الكاتب شيئين، منفصلين، ويؤسس بينهما تلك العلاقة التى تشبه فى عالم الفن، العلاقة السببية فى دنيا العلم، ويسجنهما فى القيد الضرورى لأسلوب جميل، أو يقتفى فى ذلك سيرورة الحياة ذاتها، بأن يعزل خاصية مشتركة فى كلا

الإحساسين، ويستخلص جوهرهما، بوضعهما في ترابط وثيق، وذلك باستخدام الاستعارة كوسيط، وبذا، يخلصهما معاً، من التجاور الزمني، ويربطهما معاً برباط الوحدة اللفظية التي يستحيل وصفها. أليست الطبيعة ذاتها هي التي وضعتني عند هذه النقطة، على طريق الفن الطويل، الطبيعة التي جعلت من المستحيل على دائما، إدراك جمال أحد الأشياء إلا بوساطة شيء آخر: وقت الظهيرة في كومبريه الذي أحسه بعد ذلك بوقت طويل، في صلصلة الأجراس، وقت الصباح في دونسبير، وفي فواق نظامنا المائي الساخن؟ ربما كانت العلاقات المعنية طريفة على نحو خاص، وربما كانت الموضوعات عادية ومبتذلة، والأسلوب رديئا، سوى أنه دون أن يحدث شئ من هذا القبيل، فإن النتيجة سوف تكون، لا شيء.

خذ موضوعين منفصلين ... أسس بينهما علاقة: هذا، طبقاً لبروست، هو أحد أسرار الفنان. إننانبدأ في إدراك جمال. أحد الأشياء، عندما نتخيل شيئًا آخر وراءه. لقد مر بروست مراراً على القصور التي صممها جابرييل دون أن يلاحظ بأنها أكثر جمالاً من المباني المحيطة «مرة واحدة فقط، استوقفني أحد هذه القصور طويلاً، وكان ذلك عندما بدت أعمدته، وصارت بعد أن حل الظلام، أثيرًا بفعل ضوء القمر، وبدت، كما لو أنها قد قُصَّت من الكرتون، لأنها ذكرتني وقتئذ، بمشاهد أوبريت «أورفيوس في الجحيم» وتركت فيَّ، للوهلة الأولى انطباعًا بفكرة الجمال...»، وهكذا، توقظ فينا ذكرى شيء ما أقل جمالاً، إحساساً بالجمال، وذلك عبر الإحالة إلى شيء آخر. لماذا؟ لوجود متعة ذهنية فائقة في العثور في أحد التماثلات، على المخطط الأولي لأحد القوانين.

وهذا حقيقي على نحو خاص، حيث يتفق أن يكون الطرف الثاني من التشبيه، الشيء المدرك عبر الشفافية الوسيطة للحقيقي، وثيق الصلة بذلك الجزء من طبيعتنا الذي يحيا على مستوى عميق، أو يشترك فيما هو أصيل في روحنا. إن حواس الذوق، واللمس، تحدث في الحقيقة أثراً حاداً في الخيال، برغم اعتقادنا بأنها أقل حدة من حواس البصر والسمع. ولأنها أقل ذهنية، فبإمكانها أن تمارس تأثيراً فريداً على الخيال. إنها هي التي تعقد الصلة بين الوضيع والرفيع، الجسد والروح: لقد أظهر جان بومبيه، كيف تغلب عند بروست الصور المستمدة من الذوق والطعام. إن وجهًا متعبًا يتفتت مثلما يحدث للبن المتخثر: إن شريطًا من سماء حمراء عند الأفق، وقت الغروب، له نفس القوام الصلب، والحافة الحادة لقطعة من لحم الخنزير. وأبراج تروكادور المتوهجة بفعل ضوء المساء، تبدو مثل أبراج السكر الوردية، التي نشاهدها في محلات الحلوى العتيقة.

ويجد الشاعر خلف المظاهر السطحية، صور الأشياء النامية، والحيوانات، والمشاهد الطبيعية العظيمة، التي تؤلف العناصر الأساسية في كل الفنون... إن «ربيع الفتيات» تبدو للراوي مثل أيكة من الزهور، وجمال الفندق في بالبيك، عند دلوفه إلى الصالة الكبرى المتوهجة وقت حلول الظلام، تدفعه إلى التفكير في أحد نباتات الصوبة المحمية من البرودة، ويتحول مسيو شارلو إلى نحلة كبيرة طنَّانة، وجوبيان إلى نبتة من نباتات السحلبية، ومسيو بالانسي إلى إحدى أسماك الكراكي، وآل جيرمانت إلى طيور، والخدم إلى كلاب صيد. وجميعها يستدعي إلى الذهن مسخ الكائنات لدى الشعراء الأقدمين. أما الزهور، فإنها تتحول، عبر عملية عكسية، إلى نساء، والزعارير البرية إلى فتيات صغيرات مرحات، طائشات مغناجات، وترتدي زهور النسرين،

صديريات يميل لونها إلى الاحمرار، وتتزيا أشجار تفاح نورماندى بثياب من ساتان الحفلات الوردى.

وفوق هذا كله، يكتشف الشاعر خلف الأشياء المادية، ما يدعوه يونج بالنماذج العليا، أى الأساطير التى تضرب بجذورها عميقًا فى العقل البشرى، أصل كل شخصيات قصص الحبنيات(*)، فخلف دوقات جرمانت تنهض شخصية جنيفيف دى برابان: خلف الشجرات الثلاث، ذكرى غامضة لتلك الأساطير التى يُؤسر فيها جسدٌ فاتنٌ من لحم ودم (دافنى Daphne) فى اللحاء الخارجى. حتى أن الفروع المتارجحة تبدو مثل أذرع تمتد فى تضرع يائس: خلف البرتين النائمة، كانت همهماتُ البحرِ وسرُّ العالم كله. وعلى هذا النحو، تظل أسطورة بروتيس هى التى تعين شعرانا على الغناء بشكل أكثر روعة للمحيط وأشكاله التى لا تعد ولا تحصى.

إن تأخذ موضوعين منفصلين، وتؤسس بينهما علاقة... ثم تسجنهما داخل الحدود الضرورية لأسلوب جميل، ويترتب على هذا أن تكون العناصر الأساسية للأسلوب الجميل تبعًا لبروست هى: الصورة. والوسيلة الوحيدة لنقل العلاقة الماثلة بين موضوعين، هى الاستعارة، ووظيفتها، هى أن «تستعير من موضوع ما، ليس ماثلاً بطبيعة الحال فى الموقف الموصوف، صورة طبيعية ومدركة للحقيقة. إنها تساعد كلاً من المؤلف والقارئ على ابتعاث شىء ما كان مجهولاً حتى هذه اللحظة، أو شعور من الصعب وصفه، وذلك بالتشديد على تشابههما مع موضوع مألوف.

ولكى تحتفظ الصورة، بقوةِ استدعائها الكاملة، توجب ألا تكون قد ابتذلت فى حد ذاتها، أو تشوهت بفعل الاستخدام الدائم، كما ينبغى أن يكون طرف المقارنة، معروفا لنا على نحو أفضل من الموضوع الذى يقوم باستحضاره إن الصور التى استخدمها كل الكتاب العظام أصيلةً وحقيقية ولا يعيبهم استعارتها من حقول مختلفة للنشاط الإنسانى. إن بروست يستمد العديد من صوره المدهشة من علم النفس وعلم الأمراض «إن أولئك الذين لم يجربوا الحب مطلقًا، يؤمنون بأن الإنسان الذى يتمتع بالذكاء، يمكن أن يتقبل التعاسة فقط من امرأة تستحق الألم الذى تسببه...». وهناك فقرات يلقى فيها ضوءًا كاشفًا على ركن صغير من أركان المجتمع بمقارنته بركن آخر، يبدو، للوهلة الأولى، غير ذى صلة. «لقد عين الرجل الذى كان يشغل منصب رئيس الوزراء منذ أربعين عامًا خلت، فى وزارة جديدة، وقدمت له إحدى الحقائب الوزارية، بنفس الطريقة التى يمنح بها منتجو المسرح، دورًا لزميل سابق، اعتزل منذ فترة طويلة، لكنهم يؤمنون بأنه أقدر على التمثيل بشكل أكثر براعة، من ممثلين أصغر سنًا، ويعلمون أيضًا، بأنه يمر بظروف صعبة، سوى أن بإمكانه الظهور أمام الجمهور فى سن الثمانين بمواهب لم يصبها العطب تقريبًا، انضجها الزمن، بحيث يدهش المرء عندما يكتشف اتساعها قبل وفاته، بوقت قصير جدًا...».

وإليك بعض الصور التى انتزعت كيفما اتفق من كتاب بروست: إن أم الراوى تخبر فرانسواز، بأن مسيو نوربوا قد وصفها بأنها «قائدة، من الطراز الأول، تمامًا، مثلما ينقل وزير الحربية لأحد جنرالاته، بعد طابور عرض، تحيات الملك الزائر...» وكان مارسيل، وقت أن كان واقعًا فى حب جيلبيرت يعتبر كل ما يتصل بسوان مقدسًا، ويفزع، عندما يسمع أباه وهو يتحدث عن شقة سوان، كما لو كانت مملوكة لأحد الأشخاص التافهين: «لقد شعرت بالغريزة، بأن على عقلى أن يتحمل أية

تضحية ضرورية يتطلبها مجد سوان، وعلى الرغم مما كنت قد سمعته توًا، نحيت إراديًا، كما ينحى شخصٌ متدين لوحة، «حياة يسوع» لرينان، الفكرة المزعجة، بأن شقته يمكن أن تكون، ولو على سبيل التصور، شقة عادية جدًا، تشبه تلك الشقة التى كان يمكن لنا نحن أنفسنا أن نقيم فيها...» وتقارن أم الراوى حملة مدام سوان لتوسيع غزواتها الاجتماعية بحادثة يرجع تاريخها إلى الحرب الاستعمارية: «والآن، وبعد أن تم إخضاع قبيلة الترومبير، لن يمضى وقت طويل قبل أن تستسلم القبائل المجاورة» وعندما تلتقى بمدام سوان فى الطريق، تقول لدى عودتها إلى المنزل «لقد شاهدت توًا مدام سوان على طريق الحرب(*). لابد وأنها تتأهب الآن للقيام بمهمة ضد قبائل الماسيشوتسى والسنيالى Cin-galees أو الترومبير. وأخيرًا، تدعو مدام سوان إلى منزلها امرأة مضجرة، لكنها برغم ذلك طيبة القلب، تعرف «عددًا كبيرًا من زهرات الطبقة الوسطى التى يمكن لهذه النحلة النشطة المسلحة بقبعة مريشة، وحافظة بطاقات أن تزورها فى أصيل واحد».

ووسيلة أخرى من الوسائل المفضلة التى يلجأ إليها بروست، هى استدعاء الواقع عبر الإشارة إلى أعمال الفن. ولم يكن هو نفسه رسامًا أو موسيقارًا، إلا أن الرسم والموسيقى، كانا دائمًا بالنسبة له مصدرًا للسعادة القصوى. لقد كان على علاقة حميمة بـ جاك إميل بلانش، وجان لويس فودوييه، وبرنسون، الذين كانوا جميعًا مرشديه فى جولاته بين الروائع. لقد قرأ بودلير، وفرومنتان، وفسلر، ورسكن بطبيعة الحال. وعلى الرغم من ندرة أسفاره، أو الخروج من منزله، فقد كان قادرًا تمامًا على القيام برحلة إلى متحف «هاج» أو «بدوا» بغرض وحيد، هو مشاهدة لوحة واحدة. ولم تعوزه أبدًا مصطلحات هذا الحقل.

لقد بدأ بأن شعر بالتعاطف مع الرسامين الذين اعتاد أن يلتقى بهم فى حجرات الجلوس المختلفة التى كان يتردد عليها. وفى استوديو ماديليان لومار، ولم يكن هؤلاء الفنانون هم الأفضل دائمًا: لقد ذكر فى الاستبيان الذى ملأه عندما كان طفلاً، بأن ميسونييه هو رسامه المفضل، وكان يحس دائمًا بالضعف تجاه إيلو ولاجاندارا، لكنه عرف أيضًا ديجا، وأبدع، بجمعه بين الانطباعين وديجا شخصية إليستير، رسام روايته العظيم. وتعلم من قراءته لرسكن أن يعشق جيوتو، وبلليني، ومانتينا، واكتسب فى مرحلة مبكرة من عمله، عادة البحث عن أوجه شبه بين الأشخاص الذين نعرفهم، وأشخاص اللوحات المشهورة، لأنه يعشق بالأساس، هذه التطابقات، عشقًا طبيعيًا، حتى أنه كان يشعر بالبهجة لرؤية جمع باريسى فى مواكب بينوز وجوزولى، والتعرف على أنف مسيو دى بالانسى فى جير لاندايو، أو بورتريه محمد الثانى فى بروفيل بلوخ، وأيضًا لأن استدعاء جو معروف مرتبط بأحد أعمال الرسامين العظام، ينقل معنى المؤلف، على نحو أفضل بكثير من بعض الصفحات الوصفية.

ومن ثم، نجد وجهًا شرسًا لأحد الخدم مقارنًا بالجلاد فى إحدى لوحات عصر النهضة، وخادمة المطبخ الحامل فى كومبريه، بلوحة «الإحسان» لجيتو. وتوصف حجرة طعام سوان بأنها تشبه فى ظلامها أحد بطون معابد رمبرانت الآسيوية. وتتذكرة مجموعة من الجنود الذين احمرت وجوههم بفعل البرد، بفلاحى بيتر بريجيه Peter Breughel. وفى إحدى محلات الأشياء المستعملة فى دونسيير «حولت شمعةٌ مضيئة، ذابت حتى المنتصف، يسقط ضوؤها الأحمر على أحد النقوش، الداخلَ إلى دراسة فى الحجر الدموى، فى الوقت الذى أحال فيه شعاع الضوء البدائى - الذى خلع لونًا على

شريحة الجلد، ودس خنجرًا مطعمًا بالجواهر المتلألئة، وغشاءً أخضرَ مجنزرًا يدل على القدم، أو طلاء الصورة الأصل، على صور لا تعدو أن تكون نسخًا مقلدة، كل المؤسسة المتداعية، بكل خليطها من النفايات والقمامة، إلى لوحات لا تقدر بثمن، من إبداع دمبرانت...».

ومثلما يمكن تحويل مشاهد ممرات الفندق الكئيبة والقذرة إلى سحر بفعل ضوء يضفي عليها «خاصية» رسوم رمبرانت الدافئة، الذهبية والوامضة، والحافلة بالأسرار، يغدو وجه أوديت الذي يبدو للوهلة الأولى عاديًا، بالنسبة لسوان، بارع الجمال، بمجرد أن يذكره بإحدى لوحات بوتشيللي. ولكي يجعل بعض تقلبات الحب مفهومة، كان بروست يهيب بواتو «أحيانًا... يبدو أحد الأشياء النفيسة، وكأنما يتلاشى في الهواء، صورة كاملة مفعمة بالمشاعر، والحنان، والبهجة الحسية، والالتياعات المضنية، إبحار كامل للعواطف التاجية، التي يمكن للمرء ملاحظتها، بسرور التماسًا للراحة والطمأنينة في الليالي القادمة المسهدة. شيءٌ يتلاشى مثل قطعة ذاوية من القماش يستحيل بعثها...».

ورسامه المفضل، الذي جعل بيرجوت يمتدحه دون تحفظ، والذي اعتزم سوان أن يكتب مقالاً عنه، هو فيرمير الذي يتحدث عنه بروست نفسه في خطاباته إلى فودوييه بإعجاب شديد، ويجعل منه، طيلة صفحات «البحث عن الزمن المفقود» معيارًا للقلب الإنساني. لقد اعتبره بروست الروائي والإنسان على حد سواء، أعظم الرسامين، ويكتب إلى فودوييه «بمجرد أن وقعت عيناي على لوحة **مشهد ديف** في متحف هاج، أدركت بأنني شاهدت أجمل لوحة في العالم». وفي «جانب منازل سوان» لم استطع مقاومة إغراء أن أجعل سوان يخطط لدراسة عن فيرمير... على الرغم من أنني لم أكن أعرف في هذا الوقت سوى القليل جدًا عن فيرمير... إن هذا الفنان الذي يدير لنا ظهره، والذي لا يأبه كثيرًا بأن تكون له ذرية، والذي لن يعرف أبدًا رأى ذريته فيه، يحركني بعمق...» ولن نحتاج إلى الكثير من التفكير لكي نعلل هذا التفضيل. إن فيرمير، شأنه في ذلك شأن بروست، لم يشوه الحقيقة أبدًا، وإنما أعاد تشكيلها ووجد سبيلاً للتعبير عن شكل شعر العالم في رقعة جدار صغير، أو سقف قرميدي، أو قبعة صفراء لإحدى الفتيات. لقد فعل مع هذه الأشياء ما فعله بروست مع غرفة في منزل ريفي، أو فواق نظام مائي ساخن، أو أوراق شجرة زيزفون. إن الوان فيرمير تتمتع بنفس النعومة المخملية التي تتصف بها نعوت بروست. إن رينيه هييج الذي درس الصلة المشتركة بين الأستاذين، يقول: «إن كلاً من بروست وفيرمير يدير ظهره للواقعية، ولنفس الأسباب. إنهما يشتركان في القناعة بأن الحساسية يمكن أن تستبدل بالخيال. وكان كل منهما يمتلك رؤية حقيقية، أو بعبارة أخرى، رؤية تُحَس ولا تُتَخَيل، وتتميز كليةً عن الرؤية الاعتيادية الجمعية التي تكمن في أساس الواقعية».

غير أن بروست شعر أيضًا بقربه الشديد من الانطباعيين الذين أنجزوا في الرسم، نفس الثورة التي أنجزها هو نفسه في الأدب، وديبوسي في الموسيقى. إن زنابق الماء في نهر فيفون تستدعي مثيلتها في نهر جيفرني، «هنا وهناك، كان السطح يتورد بزنابق الماء الطافية التي تعتليه مثل ثمرة فراولة بقلب قرمزي أبيض الحواف...» وكان قد امتدح مونيه بالفعل في «إنجيل أميان» على سلسلة لوحاته «الطواحين والكاتدرائيات»، ووصف الواجهة الغربية لكاتدرائية أميان بأنها «زرقاء في الضباب، مبهرة في ضوء الصباح، تغمرها الشمس، وتكسوها أشعة الأصيل لونًا ورديًا، ويمسها بالفعل وهج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المساء الرقيق، كل تلك الأوقات التى كانت تدق فيها الأجراس فى السماوات العليا، وثبتها كلود مونيه على قماش لوحاته السامية، مستعرضًا حياة ذلك الشىء الذى أبدعه البشر، والذى قامت الطبيعة باسترداده، وجعلته جزءًا من ذاتها كاتدرائية تكشف وجودها، شأن وجود الأرض فى ثورتها المزدوجة عبر العصور، وتَجدُد مع ذلك كل يوم وتَحقق من جديد...».

إنه يستفيد من رنوار، ومن «أوليمبيا» مونيه، لكى يجلو الكيفية التى يمكن بها لفنان عظيم أن يغير طريقة النظر إلى الأشياء بين معاصريه.

إن ذوى الدراية يحدثوننا الآن بأن رنوار كان أحد رسامى القرن الثامن عشر العظام، سوى أن هذا القول يهمل عامل الزمن، ويتغاضى عن حقيقة أنه حتى فى منتصف القرن التاسع عشر، استغرق الاعتراف برنوار كرسام عظيم، وقتًا طويلاً. فإذا ما أراد الرسام، أو الكاتب الأصيل النجاح، فإن عليهما أن يتبعا نفس الأسلوب الذى يتبعه طبيب العيون. إن المعالجة التى يقدمانها عبر لوحاتهما أو أدبهما، ليست سارة على الدوام. وعندما يفرغان من هذه المعالجة يقولان لنا «والآن انظروا» وفجأة يتم خلق العالم من جديد (بغض النظر عن خلقه مرة واحدة وللأبد) فى كل مرة يظهر فيها إلى الوجود، فنان جديد، ويتم اطلاعنا عليه بطريقة غاية فى الوضوح.. ومع ذلك يبدو مختلفًا تمامًا عن العالم الذى ألفناه من قبل. إن النساء اللائى يسرن فى الطريق، يختلفن عن أولئك اللائى شاهدناه من قبل لأنهن من خلق رنوار؛ نساء رنوار اللائى رفضنا الاعتراف بهن فى وقت من الأوقات كنساء على الإطلاق. وتغدو العربات أيضًا، عربات رنوار، وكذا الماء والسماء. ويتملكنا الحنين للسير فى الغابة التى تشبه تمامًا، الغابة التى بدت مثلاً، عندما شاهدناها لأول مرة، شيئًا آخر لا يمت للغابة بصلة، بدت مثلاً، مثل نسيج مزدان بالرسوم والصور، تنبت فيه كل الألوان، وفروق الأشكال الدقيقة، التى لا صلة لها بالألوان والأشكال التى تختص بها الغابات. هذا هو الكون الجديد الزائل الذى يتم خلقه مجددًا. وسوف يظل هذا العالم مقنعًا حتى يعجل رسام جديد أو كاتب جديد أصيل، بحدوث الكارثة الجيولوجية القادمة..

وإليستير، الفنان الذى قام هو بخلقه، يظهر لأول مرة فى منزل مدام فردوران، تحت اسم بيش. لقد كان فى ذلك الوقت فنانًا مبتذلاً إلى حد ما، يردد النكات الفجة، إلا أنه أدهش آل فيردوران لأنه شاهد ظلالاً أرجوانية فى شعر امرأة. وعندما يعاود الظهور فى «ربيع الفتيات» يكون قد غدا أحد الانطباعيين العظام، الذين يحاولون رسم الأشياء كما تتبدى لنا لأول مرة، فى اللحظة التى تُعدُ «اللحظة الحقيقية الوحيدة، لأنها اللحظة التى لم يكن الذكاء قد تدخل فيها بعد ليشرح كنهها، ويستبدل الانطباع الذى ولدته فينا بالأفكار المجردة».

إن إليستير، مثله مثل بروست، يؤلف روائعه من «جزئيات الواقع التى تم الإحساس بها بشكل فردى»،

وبذا يؤكد وحدة لوحته، لأن أتفه الأشياء، تتساوى من ناحية القيمة مع أعظم الأشياء، إذا ما صورها رنوار أو مونيه. إن المرأة السوقية بعض الشىء، والتى لا يعيرها خبير الفن اهتمامًا، إذا ما صادفها فى الطريق، والتى يقوم بإقصائها عن اللوحة الشعرية التى شكلتها الطبيعة من أجل متعته، يمكن أن يكون لها أيضًا نصيبها من الفتنة. إن الضوء الذى يقع على ثوبها، هو ذات الضوء الذى يقع على شراع مركب. والمسألة ليست مسألة شىء أكثر أو أقل قيمة من شىء آخر: إن الملابس العادية، وشراع المركب - الجميل فى حد ذاته - ليسا سوى مرآتين تعكسان نفس الحقيقة. إن القيمة كلها تكمن فى عين الرسام...».

إن إليستير، الذى يضع نموذجه أمامه، يبذل جهدًا واعيًا لقمع ذكائه، الأمر الذى يمثل صعوبة خاصة بالنسبة له، لأن الذكاء مغروس بقوة. لقد عمل بروست على نحو مشابه تمامًا. لقد وطن نفسه على دراسة الحب، والغيرة، والنسيان، كما لو أن أحدًا قبله لم يكتب عن هذه الموضوعات قط. إن ما يقصده إليستير، هو أن يرسم الأشياء، لا كما يعرفها، أو يعتقد فى وجودها، وإنما طبقًا لألوان الخدع البصرية التى تتألف منها الرؤية الإنسانية، فى أبسط صورها وأكثرها مباشرة. لقد اضطلع بمهمة خلق شعور بالـ «غموض» بحيث لا يمكن للمتفرج أن يكون على يقين بما يمكن أن يكون فى اللوحة، مسجلاً لحقيقة موضوعية، وما يمكن أن يعد سرابًا ووهمًا: ما يمكن رؤيته بطريقة غير مباشرة بواسطة التأمل، وما يمكن رؤيته مباشرة فى المكان. وهو يشبه من هذه الناحية بروست الذى يتركنا فى أدق استعاراته نشعر بالشك فيما إذا كانت قائمة الاستماع فى الأوبرا توجد فى باريس، أو فى قاع البحر، وفيما إذا كان مسيو شارلو، رجل، أم نحلة طنّانة.

إن من المتعين على كل ألوان الفن، أن تراعى نفس القواعد - القواعد التى تمليها قوانين الطبيعة ومطالب الروح الإنسانية. وعلى الرغم من أن الراوى يمكن أن يتعلم الكثير من الرسام، فإن عليه أيضًا، أن يسترشد بالموسيقار. هل كان بروست على معرفة عميقة بالموسيقى؟ ويجيب محترفون من أمثال رينالدوهان على هذا السؤال بالنفى. غير أنه ينبغى علينا أن نتذكر بأن المؤلفين الموسيقيين يعرفون الموسيقى على النحو الذى يعرف به المؤرخون التاريخ، وهو لون من المعرفة ليس ضروريًا بالنسبة للبشر العاديين، على الرغم من أنهم يكونون مع ذلك قادرين على تمثل الغذاء الروحى الذى يمكن أن يقدمه كل من الموسيقى والتاريخ. أما الشىء المؤكد، فهو أن بروست كان عاشقًا عظيمًا للموسيقى، وكان شغوفًا دائمًا بالاستماع إليها، سواء فى الحفلات الموسيقية العامة - لقد شاهده جورج دى لورى ذات مرة جالسًا فى ركن ناءٍ فى صالة بلييه أثناء عزف رباعيات بيتهوفن - أو فى منزله، حيث كان يستدعى رينالدو ليغنى له الأغنيات الفرنسية القديمة، أو ليردد على مسمعه، مئات المرات، عبارة أراد أن يستخلص منها معنىً كاملاً.

ونصادف فى «المذكرات» و «الكراسات» محاولات عديدة لإيجاد معادل أدبى لإحدى المقطوعات الموسيقية «عاصفة فاجنر التى كانت تئن فيها أوتار الأوركسترا مثل حبال أشرعة الصوارى، بينما يصعد فوقها فى الفواصل، تيار اللحن القوى، مائلاً، وقويًا، وهادئًا مثل نورس: «ومرة أخرى يكتب عن فاجنر» وفى قلب عاصفة هذه الموسيقى، كان اللحن الصغير الذى يخرج من مزمار الراعى، وأغنية الطائر، ونفخ الأبواق المطاردة، تشبه برقشات زبد البحر أو الحصى الذى طوحت به الريح بعيدًا. لقد ابتلعتها دوامة الموسيقى، وذُرِّيت،

وشُوهدت شان تلك الأشكال التى تتسم بها الزهور أو الفاكهة، التى ذابت خطوطها المعزولة عن بعضها وأُسْلِبَتْ فى التصميم العام إلى الحد الذى ينسى معه المتفرج أصلها الأول حتى لا يجد مناصًا من الهتاف «هذا برعم زعرور برى، وتلك ورقة تفاح» أو مثل التيمات البسيطة لسيمفونية يجد المرء صعوبة فى التعرف عليها عندما تتطور إلى نغمات ثنائية الأسنان، تعززها انتقالات نغمية مصاحبة، يتم عكسها، وتفتيتها فى تنويعات فرعية، على الرغم من أن فاجنر، كان يرى فى ذلك ـ شأنه شأن أولئك الحرفيين الذى إذا شرعوا فى حفر أحد النقوش على الخشب، حرصوا على أن يتركوا لنا خطوطًا يمكن أن تتنامى، ولونًا طبيعيًا، وجزئيات من المادة تبرز بعد ذلك ـ شيئًا من الصدح الموسيقى الطبيعى، أو أصله الكامن الذى يظل مسموعًا بوضوح خلال الشلال العام للصوت، ويعد هذا نموذجًا للتحليل البارع الدقيق.

ومثلما كان يستعين بالرسم لكى يجعل بعض المظاهر السرية للأشياء الطبيعية أو الوحدة الإنسانية مفهومة ومدركة، استقى أيضًا بعض التماثلات من الموسيقى. إن النظرات الخاطفة التى كان يوجهها مسيو شارلو لجوبيان، يتم تشبيهها بجمل بيتهوفن المكسورة. ويتعرف الراوى على الكآبة الغامضة لموسيقى بلياس فى صرخات بائعى القواقع. كما يتم تشبيه محادثة فرانسوا بإحدى متتاليات باخ. وفضلاً عن هذا، يؤكد بأن الموسيقيين الكبار يكشفون لنا عن ذواتنا، ويدفعوننا للاتصال بعالم لم نخلق له «أليست الموسيقى أحد النماذج الفريدة على تشابه مجتمع الأرواح؟».

ومثلما ابتكر رسامًا هو إليستير، ابتكر شخصية موسيقاره الخاص فنتوى، الذى يشبهه على نحو وثيق، وإن يكن غامضًا. إن فنتوى أبٌ يعانى من مزاج ابنته الآثم (تيمة الصراع بين الحب الحسى والحب الطفولى)، وهو فى ذات الوقت، الفنان المبدع الذى يكشف عمله لسوان عن وجود حقيقة غير مرئية كان قد كف عن الإيمان بها فى وقت من الأوقات، ولكنه يشعر الآن مرة أخرى، بأنها على قدر من القوة تستحق معه أن يكرس لها حياته. إن فنتوى هو الفنان الذى أراد بروست أن يكونه، والذى كانه بالفعل، الفنان الذى نظم نغمةً نغمة، ولمسةً لمسة، الألوان الغامضة لكون سرمدى نفيس. إن سحر السباعية هو، بالنسبة للراوى، برهان على وجود شىء عدا الخواء الذى وجده حتى الآن، فى الحب، وفى متع المجتمع.

وسواء كان الطرف الثانى فى استعاراته مستمدًا من الطبيعة أو الفن، فإن بروست كان دائم الحرص على تهيئتنا لدخوله. وعندما نقترب من رقعة أرض تغمرها المياه، فإننا نتعرف عليها قبل أن يغدو السطح الفعلى للمياه مرئيًا بوقت طويل، من خلال الصوت الذى تحدثه خطواتنا على العشب وعبر سيولة غامضة للمس الأرض، يصعب مع ذلك وصفها. وكان بروست حريصًا بالمثل، حتى قبل أن تظهر العبارة الأولى للاستعارة، على أن ينثر هنا وهناك، عددًا من النعوت التى ترهص باقترابها. والمثال الكلاسيكى لما أعنى، هو العرض الذى قدمه لذلك المساء فى الأوبرا، عندما شاهد المسرح كمَرْبَىً مائى تحت سطح البحر.

وفى المقاصير الأخرى، كانت الإلهات اللائى شغلن تلك المساكن المظلمة، قد طرن بحثًا عن ماوى قبالة جدرانها المبهمة، ومكثن هناك غير مرئيات. ومع ذلك، وبالتدريج، سلخت هيئاتها الآدمية الغامضة نفسها أثناء تقدم العرض واحدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد اخرى، عن ظلال الليل الذى شكلنه، ونهضن صوب الضوء، لكى يدعن اجسامهن نصف الشفافة تبرز، وارتفعن وتوقفن فى نهاية مشوارهن، عند السطح المضيء المظلل، الذى برزت عليه وجوههن المتالقة خلف الزبد الكاسر المبهج لمراوح الريش التى فرنتها وحركتها بخفة خلف ضفائرهن الياقوتية المطعمة باللآلئ التى بدا ان حركة المد كانت قد جلبتها معها، وبدات مرابط الأوركسترا التى شغلتها المخلوقات الفانية المنسلخة للأبد عن المملكة الشفافة المبهمة، التى كانت العيون الوامضة العاكسة لحوريات الماء، بالنسبة لها، فى مواضع هنا وهناك، تمثل تخوماً على سطحها الطافح السيال أولى خطواتها وعلى المقاعد المنطوية على شاطئه، رسمت أشكال الوحوش فى المرابط على سطح تلك العيون فى خضوع تام لقوانين البصريات، وإتساقًا مع زاوية سقوطها... وخلف هذا التخم، ظلت بنات البحر المتالقات يلتفتن كل لحظة لكى يبتسمن للتريتونات الملتحية المعلقة بالتواءات الجرف، أو صوب نصف إله مائى، راسه حصاة مصقولة، حمل له المد غطاء ناعمًا من الطحلب البحرى، وكانت نظرته المحدقة، قرصًا من البللور الصخرى... واحيانًا، كان الطوفان ينشق عن ناريدة جديدة متاخرة، مبتسمة، معتذرة، طفت توًا، مزهرة من الأعماق المبهمة، ثم انتهى الفصل، دون أمل فى سماع اصوات الأرض الرخيمة التى جذبتها إلى السطح، وغاصت مرة أخرى، فى لحظة واحدة، وتلاشت الأصوات فى الليل. اما اشهر هذه الانسحابات إلى العتبة التى جلبت لها الرغباتُ اللطيفةُ لمشاهدة أعمال البشر، الإلهاتِ الفضوليات اللائى لم يسمحن لأحد بالاقتراب منهن، فكان المكعب نصف المظلم المعروف للعالم بمقصورة أميرة آل جيرمانت...»(*).

هناك لمحة من التكلف فى هذا الأسلوب البالغ الاتقان، وفى الوقفات التى تم نسجها على نحو رهيف. غير أن كل شيء فى هذه الفقرات ضرورى، لكى يتمكن الشاعر من خلق هذا العالم السحرى. وفى هذا الطقس الذى يعد كشفًا تدريجيًا لأحد الأعمال العظيمة، تلعب الاستعارات الدور الذى يتفق مع الأوانى المقدسة فى الاحتفالات الدينية. والحقائقُ التى تتعلق بها روح المؤمن، روحيةٌ تمامًا، ولكن، حيث أن الإنسان جسد وروح على حد سواء، فإنه بحاجة إلى رموز مادية كوسائط بينه وبين ما لا يمكن الإفصاح عنه. إن فن بروست السحرى، كما أشار داندييه بالفعل يدين بالكثير فى نجاحه لاستخدامه لفتيش الحس، بوصفه أداة لتنشيط ذاكرة الأبدى. لقد كان من المتعين التعبير عن الحدس، بوصفه أداة لتنشيط مصدر إبداعيته، بلغة الأشياء المادية. إن على الفكرة أن تتجسد قبل اتصالها بالبشر، شأنها فى ذلك شأن الرب.

لقد كان هذا الشيء ماثلاً على نحو غامض، أمام وعى الطفل، قبل أن تغدو مهمته جلية وواضحة، وكان ينشد أثناء تجواله على ضفتى نهر لوار، أو فى ريف لابوس، حقائق غامضة ومقدسة خلف بعض الأشجار، والشجيرات، وأبراج الكنائس التى بدت جميعها فى

حركة دائبة. لقد كان مسكونًا آنذاك بالإحساس، بأن هذه الأشياء غير الحية، كانت تتضرع إليه لكى يغوص إلى عمق الفكرة التى كانت تخبئها، وبأنها، هيئات أسطورية، وسحرة، أو نورنات(*). وعندما بلغ الفنان درجة الأستاذية، أدرك أن الطفل كان على حق، وبأن كل فكرة صحيحة، لها جذورها فى الحياة اليومية، وبأن وُظيفة، الاستعارة - وظيفة مركزية فى الأداء الشامل - هى أن تمنح القوة للروح، بإرغامها على تجديد اتصالها، بأمها الأرض.

٤ - فلسفة بروست

«هل كل ما أرادت أن تبلغه رحلة الكشف الضخمة هذه، هوغمس كعكة فى الشاى، ومنديل منشى، وحجرين غير مستويين من أحجار الرصف، وبعض لحظات النشوة الجمالية؟ هل على المرء أن يلتمس أمله فى السعادة فى أشياء كهذه، بعد أن يثبتها على الحب، والطموح، وانتصارات العقل؟ هل علينا أن نعترف بأن الحياة الإنسانية لا هدف لها سوى أن تلقى بشباكها لاصطياد بعض الاستعارات الجميلة من محيط الألم والأسى بحرص لا نهائى؟ إن تلك الاعتراضات أقل أهمية مما تبدو. إنها تفقد الكثير من وزنها، إذا ما تم النظر إلى هذه التوافقات الخاصة (الكعكة، المنديل، أحجار الرصف) فقط باعتبارها وسائل لإنجاز تلك اللحظات المعجزة، والنادرة من ثم، التى تعمل بوصفها أساسًا للحقيقة. وتتلاشى هذه الاعتراضات تمامًا بمجرد أن ندرك بأن بروست أسس فلسفة كاملة على هذه التجارب الموجزة للنشوة الصوفية.

هل يمكن القول بأن بروست كان يمتلك، حقيقةً، نظرية كاملة حول المأزق الإنسانى؟ إن بروست كان سيعترض بالتأكيد على كلمة «نظرية» هذه، معتبرًا إياها من قبيل التعالم أو الحذلقة. يقول بروست «إن العمل الذى يضم نظريات، أشبه ما يكون بسلعة تُركت عليها بطاقة الثمن» لقد كان بروست فى شبابه، وتحت تأثير دارلو المغرى، يعتقد بأنه خلق لكى يكون دارسًا للفلسفة، ولكنه تخلى بعد فترة وجيزة عن هذه الفكرة بسبب ما يتسم به الموضوع من اصطلاحات مجردة، مدركًا، بأن مثل هذه الاصطلاحات قد وضعت حاجزًا بين عقله وعالم الواقع الفعلى. لقد وجد أنه يستطيع أن يعبر عن افكاره على نحو افضل من خلال الشكل الرمزى، مستخدمًا أشياء محسوسة أو مجسدة. ولا يعنى هذا، اننا لا نتعرف فى عمله على كل عناصر نظرية ميتافيزيقية على النحو الرفيع الذى نلاحظة فى الأنساق الكلاسيكية العظيمة. إن بإمكاننا أن نعثر على كل العناوين الرئيسية لمحاضرات دارلو، وقد برزت إلى الوجود ومُنحت خاصية شعرية فى «البحث عن الزمن المفقود: الإدراكات، الأحلام، الذاكرة، مشكلة «الذات»، حقيقة العالم الخارجى، لغز المكان والزمان.

إن فكرته عن حقيقة العالم الخارجى أقرب ماتكون إلى فكرة أفلاطون منها إلى فكرة باركلى. إن الإنسان المسجون داخل كهفه، لا يرى فقط «سوى ظلال الأشياء. إن كل أشكال الفن تنهض على الانطباعات، وواجب الفنان، هو إعادة اكتشاف «انطباعات الحواس» قبل أن تصححها الأحكام الذهنية. سوى أنه لا يوجد ذلك الشىء الذى يمكن أن ندعوه إحساسًا خالصًا. إن فعل الرؤية، هو دائمًا تأويل للظلال التى نراها فى الكهف. إنه محاولة إعادة بناء الأشياء التى ينبغى أن تظل غير مرئية بالنسبة للأبدية، بطريقة ذهنية. إن الفكر نشاط من الخلق المتصل. ولا تعدو الرؤية أن تكون «جامعًا» للعمليات الذهنية». ومثلما توجد ألوان من خداع الحواس

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحدثها العمليات الذهنية الناقصة، (العصا التى تبدو مثبتة فى الماء، ودليل الاستريوسكوب، إلخ)، توجد أيضًا ألوان من خداع المشاعر (راشيل كما يراها سانت لو، وجيبيان كما يراها شارلو).

إن استخدام كلمة «خداع» يفترض حقيقة غير وهمية. إن بروست يعلم بوجود عالم خارجى يقبع خلف انطباعاتنا، يتوجب فهمه، وبأن التبادل - الذى لا يتوقف فى حالته - بين الحساسية والذكاء، يشكل ما عبر عنه بنيامين كريمييه بـ «ما فوق الانطباعية». إن الرسام الانطباعى يفتح عيوننا قائلاً: «انظر إلى هذه السفن الراسية فى المدينة» ولا يتردد بروست بالمثل فى أن «يجعل المطر يهمهم داخل نطاق حجرة من أربعة جدران، وأن يطلق شراب التليو ينهمر فى شلالات داخل الفناء» إلا أنه يتابع ذلك باستخدام ذكائه الفارق لتحليل خداع الحواس، والعاطفة، والعقل. إن دور العقل هو تحطيم العقبات، تلك الأفكار الجاهزة التى تتدخل بين روح الإنسان والحقيقى. إن الفلسفة تقتفى أثر الفن بإلحاح، وتعكس إنجازاته. وهكذا، يطأ الفن نفس الطريق الذى تطأه الميتافيزيقا، ويشكل أداة للاكتشاف.

إن تفهم الانطباعات أو المشاعر يعنى أولاً، أن تراها كما هى، ثم تعكف على تحليلها: وفى عبارة أخرى، أن تحللها إلى عناصرها المعروفة حتى يتسنى لها احتلال مكانها داخل نظام من القوانين العامة. لقد ورث بروست من البيئة التى نشأ فيها مؤلفًا علميًا شاملاً. «لقد شك فى الأنساق، وقصر جهوده على تأسيس العلاقات التى تربط زوجًا من الحقائق» لقد درس شخصياته بالفضول المتلهف والمتجرد لأحد الطبيعيين الذين يلاحظون ظواهر الحشرات أو حتى النبات. إن الفتيات فى «ربيع الفتيات» أكثر من مجرد صورة فنية. إنهن يعيِّن موسمًا فى الحياة القصيرة للنبات الإنسانى. وحتى حين يحدق معجبًا بنظرتهن، فإنه يرصد العلاقات الدقيقة التى تكشف عن المراحل المتعاقبة للإزهار، والنضوج، وحمل البذور، والجفاف. «ومثلما يحدث لشجرة تزهر فى فترات مختلفة، شاهدت فى السيدات المسنات اللائى احتشدن على شاطئ بالبيك، البذور القوية، والدرنات الطرية التى ستصير إليها هذه الفتيات إن عاجلاً أو آجلاً. لقد كان الحب، والغيرة، والغرور، بالنسبة له، أمراضًا بالمعنى الحرفى للكلمة. إن «عشيقة سوان» هى الوصف الإكلينيكى لحالة محددة. إننا إذا أطلعنا على الدقة المؤلمة لباثولوجيا العواطف، نشعر أن المراقب، قد خَبَرَ هو نفسه ألوان المعاناة التى يصفها. ومثلما يمتلك بعض الأطباء الشجعان القوة على الفصل الكامل بين «الذات» المعاينة و «الذات» المفكرة، وملاحظة التقدم اليومى لمرض السرطان، أو مقدمات الشلل، كان بمقدور بروست أن يحلل أعراضه الخاصة بأمانة لا تنقصها الشجاعة. إنه يؤكد بأن العالم محكوم بقوانين خاصة (ولو لم يكن الأمر هكذا، لغدا العلم مستحيلاً) ووجود صلة محددة بين الذكاء الإنسانى والكون. هل يمكن القول بأنه كان يؤمن بذكاء سماوى ينظم كلاً من الإنسان وحركة الكون؟ إننا لا نعثر فى عمله على شىء يعزز هذا الاعتقاد. لقد جمع هنرى ماسى Henri Massis كل الدلائل الممكنة، وكل عبارة مهما بدت ناقصة، لكى يثبت بأن بروست كان مهمومًا دائمًا بتأملات تتعلق بالطبيعة الدينية. إن إحدى شخصيات «الملذات والأيام» تقول «لقد شعرت بأننى كنت أتسبب فى بكاء روح أمى، روح ملاكى الحارس، روح الله...».

إن مارسيل عندما يتأمل آليات اليقظة، والحقيقة المدهشة بأننا ننجح دائمًا فى إعادة اكتشاف ذواتنا،

بغض النظر عن الأحلام التى نستيقظ منها كل صباح، يبدو وكأنما يعترف بأن البعث بعد الموت يمكن أن يكون أحد مظاهر الذاكرة. إلا أن الشكل الوحيد للأبدية الذى يؤمن به دون تحفظ، هو الفن، وحتى الفن زائل. إننا فقط على يقين، بأنه سوف يأتى يوم، فى كوكب سوف يتجمد فى النهاية، لن نعثر فيه على إنسان لكى يقرأ هومر وبيرجوت أو بروست. ومع ذلك، يظل حقيقيًا، أنه فى اللحظة التى يخبر فيها الشعراء الحدوس وأشكال النشوة التى تكمن فى كل الأعمال الفنية العظيمة، فإنهم يتحررون من قيد الزمن، ومن ثم، يكون هذا التحرر، هو التعريف الدقيق للأبدية. ويعد الفن بهذا المعنى، شكلاً من أشكال الخلاص. ويلعب الفنانون - الرسامون، والموسيقيون، والشعراء - دورًا فى هذا الدين الجمالى الذى يشبه ذلك الدور الذى يلعبه قديسو الكنيسة الكاثوليكية. ولا يوجد تعارض بين صوفية الفنان، وصوفية المؤمن. إن الرجال الذين شيدوا الكاتدرائيات، والبدائيون الإيطاليون، والشعراء الملهمون قد وحدوا «طريقتى السعى». إن القديس والفنان، يجتمعات معًا - بعد عدة إغراءات، وبضعة نضالات - فى حياة لها نظامها الذاتى.

تلك إذن هى ميتافيزيقا بروست: إن العالم الخارجى موجود إلا أنه غير قابل للمعرفة. ويمكن معرفة عالم الروح، سوى أنه يفلت على الدوام من قبضتنا لأنه دائم التغير. أما عالم الفن، فهو وحده عالم المطلق. إن الأبدية ممكنة، سوى أن ذلك ممكن فى حياتنا فقط. ومع ذلك، ففى نهاية وصفه لموت بيرجوت، الذى رأى فيه على ما يبدو، أحد أشكال موته الخالص، يضيف:

ميتٌ إلى الأبد؟ من يستطيع الجزم؟ إن تجاربنا فى تحضير الارواح، لا تثبت بكل تاكيد سوى القطعيات الدينية التى تذهب إلى ان الروح تظل حية بعد الموت. ولا يسعنا إلا ان نقول بان كل شىء قد تم تنظيمه فى هذه الدنيا كما لو اننا قد دخلناها حاملين على عاتقنا عبء التزامات عُقدت فى حياة سابقة. ليس هناك من سبب متاصل فى شروط الحياة على هذه الأرض يجبرنا على فعل الخير، او الالتزام بالأدب، او حتى يضطر «الفنان الموهوب إلى ان ينسخ مرات عديدة، عملاً رفعه الإعجاب عاليًا، لن يغنى جسده الذى سوف يلتهمه الدود شيئًا، شان رقعة الجدار الصفراء التى قام برسمها فنان غزير المعرفة، فائق المهارة، يظل مجهولاً دائمًا وإلى الأبد لا يكاد احد يعرفه باسم فيرمير. إن كل هذه الالتزامات التى لا قانون لها فى حياتنا الراهنة، تبدو وكانها تنتمى لعالم مختلف، عالم مؤسس على الحنو، والتدقيق، والتضحية بالذات، عالم يختلف تمامًا عن العالم الذى نتركه لكى نولد فى هذا العالم، ربما قبل العودة للعالم الآخر حتى يحيا مرة أخرى تحت سطوة تلك القوانين المجهولة التى رضخنا لها لاننا نحمل مبادئها فى قلوبنا، دون ان نعرف يَدُ مَنْ هى التى قامت بسنها هناك - تلك القوانين التى يجعلنا كل عمل اصيل من اعمال العقل اكثر قربًا منها، والتى يجهلها، ولايزال، الحمقى فقط. وهكذا، فإن فكرة أن بيرجوت لم يمت موتًا دائمًا وشاملاً ليست بعيدة

الاحتمال بحال. لقد دفنوه، غير أن كتبه المرتبة ثلاثًا ثلاثًا، كانت، طيلة ليلة الحداد، فى النوافذ المضيئة، ساهرة مثل ملائكة تنشر أجنحتها، وبدت بالنسبة له، هو الذى مضى، رمزًا لبعثة.

وهكذا، فإن فكرة أن بيرجوت لم يمت موتًا دائمًا وشاملاً ليست بعيدة الاحتمال بحال؟ أجل، سوى أنها فكرة غير متسقة من وجهة نظر بروست. إنه يجد نفسه كل مرة حاول فيها أن يفهم فكرة الأبدية، مواجهًا إما بالمبدأ الصوفى للخلق، أو بالحقيقة الصوفية الموازية التى تتصل بالمشاعر الإنسانية. إن الله ليس بحاجة إلى شىء آخر خارجه: أن يكون كل شىء داخله، هو أحد دلائل طبيعته المقدسة، ويحتمل أن يكون بروست قد أبدى موافقته القلبية الكاملة على هذه الفقرة المقتبسة من جيد: «ما هى الأهمية التى كان يمكن أن تمثلها الحياة الأبدية بالنسبة لى، ما لم أكن على علم بأبديتها طيلة الوقت؟ إن الحياة الأبدية، يمكن، فى هذه اللحظة، ذاتها أن تكون موجودة بداخلنا. إننا نحياها بمجرد أن نبدأ فى الموت بالنسبة لأنفسنا لأنفسنا نجبر أنفسنا على التخلى الذى يكون من نتيجته أن نبعث مرة ثانية فى الأبدية». وعلىَّ الآن أن أبين كيف بلغ بالفعل، نتيجة لتطور روحى شبيه بتطور أحد النساك، حالة التخلى هذه: كيف حرر نفسه، تدريجيًا، وبدون ندم، من سطوة المتاع الدنيوى، وكيف استطاع فى النهاية أن يوطن نفسه على النظر إلى نهاية حياته التعسة المضنية بوصفها عبادة دائمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تساءلنا كثيراً

تساءلنا كثيراً ماذا نسمى مقهانا؟ تحيَّرنا، وفى النهاية سمَّيناه «مرحبا». كل يوم، بل كل ساعة نرحب فيه بوافدين جدد. نقدم لهم اقداحاً خاوية. وفى السكون لا يرتفع صوت مغنية، ولا الصاجات تلمع بين أصابع راقصة.

أنهم يعدون المنضدة المجاورة يزيلون من عليها بقايا الليلة الماضية ينفضون الغطاء الذى بَهُتَتْ مربعاته الملَّونة، ويضعون فى منتصفها إناء الزهر فواّح الرائحة. تُرَىَ من الوافد الجديد؟ سمعتهم يتحدثون عنه، ويتهامسون. كانوا عنك يتحدثون، فقلت كالمعتاد «مرحباً».

هل أتيت من بعيد/ لا تخف. كلُّهم حولك. كل من رحلوا قبلك هنا. الصور الفاجعة عن قرب دمار العالم، لابد أنك تخلصت منها هنا. ترى واضحاً إن العالم لا نهاية له. اترك وراءك كلَّ أساطير مبتذلة. دعك من الخرافات القديمة. ستبدأ خرافات جديدة وأساطير من نوع آخر. ترابية المذاق، عديمة النبرة. لا وجود لكلمة نهاية. وهل كان للبداية وجود؟ متى كانت البداية؟ خبرنى إن استطعت. الآن النهاية والبداية معاً. ستعاين كل يوم هنا كسوف الشمس ولن يتغير شئ. لا تعتقد أن البشرية بموتك ستنقرض ستظل الكوارث والتهديدات، وتتزايد البطالة. لا شئ نهاية مطاف لا شئ مما يحدث عقاب، لا الطاعون الأسود، ولا حتى المجئ إلى هنا. سيظل كل شئ على حاله، وتطلع الشمس كل يوم يا لها من ديمومة، ديمومة ترابية أيضاً.

الشئ الذى لا يمكنك أن تفسره، لا تهمله. عليك أن تقتصر بالنسبة له على الوصف. ولنمض إذن إلى الوصف دعنا نرى ماذا سنقول، فى مجال الوصف، معاً.

ولكن فلاهمس فى اذنك أولاً، وأسألك: هل أحضرت معك زمزميتك؟ أعرف أنه جاء إليَّ، وهو يجلس الآن، يستمع إلى تشيكوفسكى. تلك النغمة التى كان يترنَّم بها بصوته الأجش فى شبابه، تتردد فى أرجاء سيارتى، وأنا أمضى إلى هناك.. وأخاله جالساً بالمقعد الجلدى المتهرئ، يتطلع من النافذة إلى بعيد، ويصغى إلى مقطوعته القديمة المفضلَّة.

أجساد تختفى، وأخرى تحل محلها. تخطر لحظة، تغنى، ترقص ربما مثل الطير مذبوحاً من الألم، ثم تختفى. لا شئ فى هذا المكان تغير منذ جئنا إليه، وأضحينا على أهبة الاستعداد أن نختفى منه بدورنا، سوف يحل محلنا غيرنا، كما حللنا نحن محل غيرنا. أجساد تتكدَّس فوق أجساد، وعمائر تُشيَّد فوق عمائر والزمن القهَّار دائر. هل يرقد أولئك الذين ضحينا من أجلهم براحتنا، مرتاحين؟ هل ينعمون الآن براحة البال، لقاء ما بذلناه من دماء وعرق؟ هل تحرسهم فى رقادهم أهاتناوصرخاتُ معاناتنا؟ لم يبق من البيوت التى بنوها فى الزمان الغابر سوى أطلال، وفى بعض الأحيان اندثرت بأكملها، ولم يبق منها نحتٌ أو حجر، ولا حتى جدار. ماذا كان مصيرهم؟ أكان مثل مصائر تلك العمائر التى بنيناها لهم نحن؟ ونحن، من نحن؟ ومن أين يفد صوتنا هذا؟ أهو صمت أجوف نملأه بخيالات، ونتوهم أننا نسمع فيه من حناجرنا أصواتاً وإذا كان كل هذا مجردَ خيالٍ، فمن أين تأتى هذه الخيالات، ومَنْ أصحابها؟ أنهم كما لو لم يكونوا قد وجدوا كما لو لم نكن قد وجدنا على الإطلاق يوماً. وفى القريب العاجل، لن يكون لنا قائمة بدورنا، نحن الذين نجأر الآن بالشكوى ونثرثر. ما من أحد منهم عاد إلينا من حيث ذهب كى يخبرنا، ويطمئننا عن اللحظة التى سنمضى نحن بدورنا إلى هناك، ولا نرجع، لهذا فإننى يا بنى انصحك أن تخمد فى أعماقك القلق، ولا تسأل. اهتبل السعادة كلما وجدت إليها سبيلاً مشروعاً لائقاً. اتبع املاءات قلبك، كى تكون راضياً، ولا تقل يوماً «حُرِمتُ من هذه المتعة أو تلك»، بل قُلْ «شكراً، منحتُ من المتع مالم أكن حتى أستحقه، وأعلم أن أكبر المتع هو أن تفعل الخير لغيرك. أن تفعل الخير لجمال الخير، ولا تنتظر أجراً. لاتكن من الضالعين فى عمل الشر فالشر دميم، ولن يكسبك متعة، حتى لو بدت لك الأمور على غير ذلك. متِّع نفسك، يابنى إذن، حتى إذا ما جاءت ساعتك، وانفتح لك الباب، لتدخل منه إلى حيث أوزوريس وحورس، تكون قد نلتَ - بلا طمعٍ - من المتع كفايتك.

سوف أتركك الآن، ربما ملياً، أرى من هم آتون إليك سوف يمارسون معك طقوس الخداع، لا بأس، تحمَّل عواطفهم اللزجة، سيمضى كل شئ بعد قليل لحال سبيله، وستبقى مرة أخرى بمفردنا، لنجتر مواضينا، ونؤدى طقوس الخلاص. لن يبقى منهم أحداً طويلاً. بعض الدموع تذرف. ثم يخيم الصمت من جديد، وتتطهر. سوف تسود العزلة. عزلتنا هذه هى المتعة التى لاتقوى عليها أحد منهم، وإن كان فى بعض اللحظات يتمناها، ويطلبها البعض، دون أن يُقْدِمَ عليها. أما نحن فقد خَلُصنا. أتركك الآن كما قلت ، وربما عدت إليك .. وربما.

سوف يقول لهم ذلك المتشح بالسواد، شاحب الوجه الذى تقدح عيناه شرراً «لا جدوى يا ماما، لا جدوى يا ابنتى»، «عودوا من حيث أتيتم، عودوا إلى البيت».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمل ألا يكون الآتى قد جاء من أجل نقلك، كلك أو بعضك، إلى حيث سيتخذك صاحب الغرفة التى تؤجرها له أمى مادة للاستذكار.

نبيل، اتسمع الصليل! إنها قادمة! تخلَّ عن منضدة اللعب. إرم الدشَ والدُّو، واهرع إلى سريرك الحجرى، ارقد فيه، وتظاهر بأنك نائم. إنها قادمة، اتسمع الصليل؟! دعك من رفاق اللعب، وأعمل حساباً لصليلها، فأنت جديد بيننا، وهى لاتسعى إلا إلى المستجدين، أما الآخرون، فهم بالنسبة لها مستَنْفَدون، انفض عن شفتيك سيجارك الأسود، وتظاهر بالرقاد والنوم. أنها شكليات فحسب، ولكن حذار من عدم اتباعها.

ستلعب الورق الليلة، أم ستكتفى بالدومينو؟

استيقظ، استيقظ امتد بك الرقاد، تأخرت، لا أريد منك شيئاً، سيان عندى رقادك أم صحوك، ولكن هناك التزامات. المسئوليات كلها، لا تتركها علىَّ وحدى.

تعال، فلنشرب قدحاً، نذيب همومنا فيه، وننس. هيا خذ هذا الفارغ، لايعنيك إن كان مشروخاً، املاه كلما فرغ، ولنقل متظاهرين اننا نشرب «فى صحتك». سوف تنسى من أول رشفة، فالتظاهر يحقق بعض الأحيان المعجزات. كنا فيما مضى نتظاهر اننا متواجدون. وقد صدقونا، ووصل البعضُ منا بفضل ذلك إلى نتائج باهرة. أنت تعرف عمن أتكلم، وعما أقول «فى صحتك». خذ هذه. لا تعاتبنى اننى أطوح بالقدح بعيداً حيث سيهوى وتسمع حطامه يتكسر على الأرض عند ارتطامه ببلاط المشى الصلب. «الذى انكسر لا ينصلح». لازالت اشلاء هذه العبارة تتكسر فى اذنى. تعال. تعال. الق رأسك على كتفى اسندها إلى تجويف صدرى. ولننعم بلحظة بكاء صامت صادق يغسل الأدران والهموم هذا ما نحتاجه حقاً، وبعد ذلك، سوف ترى، سوف يتأتّى لنا تحمل مسيرتنا.

هذا شأننا جميعا هنا، نحن الذين حللنا قبلك فلست الأول ولا الآخر، أيها الفارس الأعزل. أقول لك اهدأ او استسلم، وسوف يتغير ـ متى عرفت قوانين اللعبة ـ كل شئ من حولك.

تعال، إذن نُلْقى النرد ونلعبُ الطاولة. ثمة بصيص من ضوء يرافقنا. ترى هل أضحت لنا صلاحيات القطط، لا يطرف لها جفن، وفى الظلام تبصر؟

عبد الوهاب الملوح

نص الفضيحة*

«ساحاول أن اعبر عن نفسى فى الحياة او فى الفن على أكثر الأشكال حرية وكمالا، مستخدما للدفاع عن نفسى الأسلحة الوحيدة التى أسمح لنفسى باستخدامها: الصمت، النفى، المقدرة»

ستفين ديدالوس

جيمس جويس - صورة الفنان فى شبابه

فاتحة هذه الرواية أشبه ما تكون بمشهد سريالى تقف فيه الأنا الكاتبة مندهشة فى ليل أسود، ليل خرافات الجدات الطويل الذى لا آخر ولا أول له، لا قمر ولانجوم فيه ولا عشاق يتسترون بالظلام بحثا عن اللذة الحرام، ليل بلا طقس لابرودة ولا حـر فـإذا هو اللامناخ واللازمان، إنه السديم. ليل أسود موغل فى السواد فلا شىء يكاد يبين حتى إذا انبثق ضوء فكأنه خروج إلى التاريخ. فى الحقيقة ثمة مشكلة يطرحها هذا الأثر وجوهر هذه المشكلة العلاقة بين الفاتحة ومتن الرواية، فى الفاتحة تتضخم الأنا الكاتبة فى مشهد أبعد ما يكون عن الواقعية، لا يكاد يكتمل حتى لاتشبع منه العين ولا ترتوى منه الأذن، موغل فى شعريته فكأنه قصيدة سريالية وأما المتن فهو نزول على الأرض ولعب مع البشر وبينهم وأحيانا يكاد يكون تصويرا فوتوغرافيا لما يحدث هنا وهناك من وقائع. يفتتح الكاتب روايته الواقعية - إلى حد ما - بمشهد أبعد ما يكون عن الواقع.

والمتأمل فى التجربة الروائية العربية الحديثة يقف على هذا المنزع ذى التوجه التجريبى فى الكتابة الروائية فالأمر لم يعد متعلقا بأسلوب تقليدى فى السرد

* كتابة بصدد رواية «شبابيك منتصف الليل» لإبراهيم درغوثي. دار سحر تونس ١٩٩٦.

وصناعة حانقة لشخوص يقذف بهم على ركح معد سلفا فيؤدون أدوارهم وفقا لمخطط جاهز، فهذه الرواية ليست من صنف الروايات المعلبة الجاهزة للاستهلاك على طريقة «الهامبورغر» الأمريكية. إنها كتابة تجرب أسلوبها بالتمرد على ما سلف من الأساليب هى مغامرة خطاب كما يقول ريكاردو، مغامرة أسلوب، بما أنها تكتب متكسرة ضمن نمط مغاير، كتابة يؤلفها التردد وتصوغها الحيرة، متمردة على المفاهيم السائدة، تتبدى شظايا براقة وعلى القارئ أن يجمعها، يعيد تركيبها من جديد أو عليه أن يلقى بها فى مواسير مدينة أرحامها نتنة، وإذا كان ما يميز كل رواية مهما كان توجهها هو السرد، واضحا فى خطه وأسلوب تأديته فهذه الرواية يتسم السرد فيها بالتداخل بين عناصره الحاملة لمضامين هى فى حد ذاتها أبعد من أن تكون تقليدية، مضامين ذات روح غرائبية، أسطورية مما يزيد فى مجال الإثارة والدهشة، ورواية مغترية فى ذاتها، غريبة فى معالمها يحكمها التداخل ويفضحها عواء الأساطير بين سطورها.

متاهة السرد: تعدد المداخل:

تتعدد مستويات الخطاب فى هذه الرواية، تتقاطع حينا وحينا آخر تتجاور أو هى متنافرة فى مواقع أخرى فيطغى مستوى على آخر أحيانا، وما يتحكم فى كل هذه المستويات يشدها إلى بعضها رغم تنافرها، أو يميزها عن بعضها رغم تآلفها؛ هو المستوى السردى الذى هو معطى هيكلى زيادة على كونه معطى جمالى يضمن خصوصية هذا النص عن بقية النصوص الأخرى وهو فى تداخله مع بقية المستويات الأخرى المؤلفة للعمل الروائى ككل يحقق عملية طغيان النص بذاته انتصارا لمكوناته ليتحكم فى مجمل الدلالات والتحولات الدلالية التى تقوم عليها عملية توليف الرؤية أو الحادثة، التى حين تستبد بالكاتب يتركها تنطلق مشروعا فنيا متكاملا. فعملية السرد فى أى عمل روائى هى التى تتمثل عبرها وفيها عملية الإبداع الأدبى لهذه الأعمال «**فرغم أهمية الحكاية والأطروحات المتعددة التى يمكن أن تنشأ عن مضمونها، فإنها ليست دون أهمية الصيغة السردية التى تأتى فيها وحسب، بل إنها تبدو محكومة بها إلى حد كبير، حتى إنه يمكننا القول إن قيمة الحكاية لاتقوم فيها بحد ذاتها بقدر ما تقوم فى عملية سردها، وإن الأبعاد والدلالات المرتبطة بها محددة بالوجهة التى تعلنها هذه العملية بالذات**»[1].

ولكن الصياغة السردية فى هذه الرواية تقوم على التداخل الذى يحكم أجزاء كل عنصر من عناصرها من جهة وتداخل العناصر بين بعضها من جهة أخرى بحيث يبدو النص ملتبسا متعددا فى خطاباته حتى أن القارئ لايكاد يشد طرف خيط الحكاية فتتشتبك الخيوط بين أصابعه وتتشابك السبل، إنها متاهة النص فى نص ينبنى أساسا على متاهة فهو الداموس يعمر بالجان ملتويا فى ممراته، وهو شط الجريد: رمال بالعة، وهو القبر ينغلق على الفرد حيا.

تتشابك مستويات السرد وتتداخل فتتجلى كالآتى:

١ ـ تداخل نصي.

٢ ـ تداخل أصوات الراوى

٣ ـ تداخل وقائع.

التداخل النصي: كتابة الذاكرة المسلوخة:

يقول الناقد الكندى **نور ثروب فراى** «لايمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقا من قصائد أخرى، ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقا من روايات أخرى... يكمن الاختلاف الحقيقى بين الشاعر الطريف والشاعر المقلد فقط فى كون الأول هو أعمق تقليديا»[٢].

يؤكد فراى على عدم براءة النصوص الأدبية وافتقارها للعذرية وإن ليس من نص بريئا من نص آخر فكل نص هو نتاج نصوص سابقة وإن الذاكرة هى التى تكتب وتبدع انطلاقا من مخزونها الإبداعى يدخل النص ضمن شبكة معقدة من النصوص تتراكم وتتكدس فتؤلف لدى القارئ/الكاتب ثقافة معرفية جمالية فنية/ تقنية كذلك، تقوم جذرا أساسيا وأصليا لعملية الكتابة لاغنى للكاتب عنها حتى إذا جلس إلى ورقته يكتب تزدحم عند رأسه فيخطط لعمله ضمن منظومة تحتل الذاكرة فيها مقاما يكاد يكون مهما بالدرجة الأولى فى رواية «الدراويش يعودون إلى المنفى» يكتب **إبراهيم درغوثى** سيرة ولى صالح تتناقلها الأوساط الشعبية ويزيد على ذلك بإقحامه نصا شعريا بأكمله يكمل به الرواية وفى «القيامة الآن» يواصل فصول رواية «شرق المتوسط مرة أخرى» **لعبدالرحمن منيف** ويدمج أبطالها ضمن أبطال روايته أما فى الشبابيك، هذه الرواية التى بين أيدينا الآن، فالتداخل النصى يبرز ضمن مستويات ثلاثة هى:

أ ـ مستوى إيراد النص فى أصله:

فى هذا المستوى يجىء النص الدخيل جزءا لا يتجزأ من نص الرواية بل هو من نص الرواية فكرة وإنجازا وطباعة يورده الكاتب دون أى تحريف أو تغيير يدخل ضمن النسيج الروائى، فهو واحد من مكوناته الأصلية (الصفحة ٢٧و ٢٨) من كتاب الحيوان، والصفحة ٣١ من كتاب مسكويه وكتاب ابن الأثير، والصفحة ٦٥، ٦٧، ٦٨ من كتاب الروض العاطر **للشيخ النفزاوى**، يكتفى الكاتب بإيراد مقاطع من هذه الكتب دون أى تصرف فهى جزء لا يتجزأ من السرد بل هى السرد ذاته.

ب ـ مستوى إيراد النص فى فكرته:

يستعير الكاتب من النص الأصلى فكرته مع التصرف فيها لإثراء السرد ودفعه نحو الأمام بحيث يصبح رافدا من روافد السرد، يتم استغلال ما فيه من مؤثرات وعناصر غريبة وعوامل إثارة يطعم بها الحكاية فى مضمونها العام فهى عبارة عن زخارف يشتغل عليها الكاتب مؤسسا نصه على تيمات خارجية ولكنها سابقة فى كتابات أخرى، أبو الشامات بطل الليلة ٢٨٤ من الجزء الثالث لألف ليلة وليلة، حكاية الدفن حيا مع الحبيبة هى حكاية الليلة ٢٩٨ من ألف ليلة وليلة الصفحة ٦٤١ من الجزء الثالث من ألف ليلة وليلة أما الكلب المشنوق فهو مشهد متكرر من سينما الرعب خاصة التى أخرجها الإنجليزى **ديفيد لينش**.

ج ـ مستوى إيراد النص خارج المتن:

النص الدخيل فى هذا المستوى معين سردى يستعين به الكاتب لإتمام حكايته بحيث لا يمكن متابعة احداث الرواية دون العودة إلى هذا النص حتى تكتمل شروط التصعيد الدرامى ويظهر النص الدخيل فى هامش الصفحات ٧٦ ـ ٧٧ ـ ٧٩ يستغل الكاتب ما فيه من مثيرات ويعمد إلى تحويلها إلى عناصر فنية تشحنها بدفق هى فى حاجة إليه لتزيد من المؤثرات التى تؤمّن تواصل القارئ.

تداخل أصوات القارئ:

كلهم أنا وأنا تاريخ العار

ليس هنا بطل واحد فى هذه الرواية ينهض بأحداثها ويتولى مهمة تسيير دفة وقائعها إنها رواية الوقائع المتعددة والأصوات كذلك «إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حوارى على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقة حوارية، اى ان هذه العناصر جرى وضع بعضها فى مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان ..»(٣) ينسحب قول باختين هذا فى جانب كبير منه على رواية الشبابيك، «شبابيك منتصف الليل». فإنما أبو اللعنات وأبو الشامات وأبو البركات شخص واحد فى حوار متعدد الأصوات متداخل يقول الكاتب فى الصفحة ٤ من روايته: «أنجب جدى ثلاثة أولاد... فطلقهم فى الأرض، ليس هناك تحديد لتاريخ ولادة كل واحد، يقول الكاتب فى الصفحة ٥ من روايته «ثلاثة وجوه فى وجه واحد هو وجهى أنا، فهؤلاء الأولاد الثلاثة وإن اختلفت جسومهم وتباينت أسماؤهم وتفرقت بهم السبل وتوزعتهم الأرض فهم الإنسان كامن فى ذات الآخر، الآخر المحبوس فى الدواخل المغيب فى الجوارح، المنفى فى اقاصى الروح إبان تجلياتها الكبرى حين تخترق ناموس الكون وما اعتاده العباد من عادات الرضا والسكون، والتماس ماتيسر من بساطة الطباع . تتعدد الأصوات ويعم الضجيج فلا تهدأ الحركة، لكنه ضجيج بيِّن الملامح واضح النبرات حتى إن النبرة الواحدة تطغى على كل الأصوات فى تداخلها وتعددها.

إن الأصوات عديده تتباين احيانا إلى حد الاختلاف والتناقض وأحيانا تتشابه حتى كأنها واحدة ولكن تعددها فى اختلافها أو تشابهها يبدو ظلالا لصوت واحد، صوت يسطو على المكان والزمان فإذا هو الكل يبتلع ما حوله إنه صوت الراوى المتعدد النبرات ذى الوجوه الكثيرة.

هذه الرواية غرفة من مرايا يواجه ساكنها نفسه من أوجه متعددة. فالراوى يتقن لعبة الخفاء والتجلى فى هذا النص، لا يحدد موقعه بالضبط ولا يكاد يرى وهو إذ يرى الوقائع لا يتخذ له صوتا واحدا، إنما تتعدد أصواته فتاتى مرة من الداخل وأخرى من الخارج وأحيانا يشارك فى صناعة الحدث ومرة أخرى يكتفى بنقل الحدث مباشرة أو بصورة غير مباشرة. تتم عملية تأدية النص الروائى بلا مرجعية محددة حتى يكاد خيط الرواية يضيع فلا رواية أمامنا ولا نص من أصله، إنما هى لعبة المرايا وتعدد الضمائر، فإذا النص يصدر مرة عن ضمير المتكلم المفرد وأخرى يطلقه ضمير الغائب

المفرد، أحيانا لا ضمير إطلاقا يعين مصدر الصوت ويحدد السارد فإذا النص ينكتب من الفراغ... ما أوسع هذا الفراغ، فضاء تهتف فيه الدواخل، فراغ الأشياء من هويتها، فراغ الإنسان عاريا يتجلى فى عاره... أنا تاريخ العار يهتف الراوى وأنا هؤلاء الذين يحبون كما تحبون وكما لا يحب الآخرون ثم يموتون تاركين حسرة فى القلب وجمرة تحت اللسان.

شخوص هذا النص ظلال واقنعة لراو عصابى يعيش وضعه فى الكون مرضيًا، راو من جنس السكيسوفورينى.. إنه المفعول به أبدا، يولد يتيما فلا أم له (لاذكر للأم فى النص إطلاقا)، يتم قص نصف ذكره (شبه مخصى) محروم من حنان أب متصاب، يندفع لنكاح أتان كما لا يتأخر عن ممارسة اللواط فى حالة هى أشبه بـ Kiproco بينه وبين اللوطى.

هذا العصابى المفعول به يستعيد جلاديه ويصنع بطولته من أساطير تمثل مخزون الذاكرة الجماعية والثقافة الشعبية.

فالرواية تنقسم إلى كتب ثلاثة ولكنها فى الحقيقة كتابان:

كتاب العائلة وفيه سرد لسيرة الأعمام الثلاثة، وكتاب الراوى وفيه أصداء لسيرة الكاتب صغيرا ثم فى مرحلة ما متقدمة من عمره. وهذا التقطيع ليس غريبا فى كتابة السيرة الذاتية، فقد تعود كتاب السيرة أن تتقاطع فى كتاباتهم سيرة العائلة مع سيرتهم الذاتية على أن يتضاءل حضور العائلة لفائدة الكاتب فى بقية النص

ولكن الأمر انقلب فى هذه الرواية إذ تضاءلت السيرة الذاتية لإفساح المجال لأفراد العائلة.

تبدأ الرواية بفقرة تستعرض أحداثا ينجزها الراوى فتى يافعا غضا ، على أن ضمير الأنا سرعان ما يغيب ليفسح المجال لضمير الغائب الذى يأخذ فى اكتساح مساحات السرد ثم يعود الأنا مرة أخرى فى الكتاب الثانى شابا يواصل ملحمة عمه مستلما منه راية الدخول إلى مملكة المحرمات، ولا نجد بعد هذا الكتاب أثرا للأنا وللكاتب إطلاقا .

تداخل الوقائع:

غرائب داخلها ميت والخارج منها ميت كذلك:

لايمكن التسليم بعبارة وقائع إلا مجازا أو استعارة، فهذه الرواية هى دراما أفكار وهى ركح لاستعراض وجهات نظر تتباين وتختلف إلى حد التراجيديا الدامية، التراجيديا القاتلة. فأحداث هذه الرواية على كثرتها تتناسل مع ماتخلفه غريزة الأنا التواقة للخلود من خلال مديحها لذاتها فى اعتزازها بجسدها، تتناسل الأحداث فتتشابك ولكنها تبقى أفكاراً مضادة لبعضها، كل حدث فى الحقيقة هو فكرة أو وجهة نظر تتجسد شخوصا وأفعالا وحركات وزمانا وموتا كذلك.

إن هذه الرواية وعاء لوعى يتعدد ويتمظهر فى أشكال مختلفة خلقته ظروف اجتماعية متغيرة ناتجة عن تطورات لحقت المجتمع فى مختلف بناه وتعدد فئاته، فتداخلت أشكال هذا الوعى وتباينت بحيث ظهر النص فسيفساء أفكار وفسلسفات ووجهات نظر، فالمشكلة هى كيف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتعاشر وجهات النظر هذه وتتداخل فى تعارضها وتباينها من جهة، وكيف ان كل وجهة نظر تولد ضدها، وجهة نظر ايروطيقية فى مواجهة أخرى دينية اورثونوكسية فى مواجهة أخرى طوباوية مضمونها الحب العذرى. وجميع وجهات النظر تصب فى مصب واحد الا وهو الإفلات من الشمولية وتفتيت الذات وتذررها. **«إن التفرد الذاتى للعوالم المتصادمة التى أخرجت من توازنها الإيديولوجى، هذا التفرد يجب ان يكون بدرجة خاصة من الوضوح والامتلاء، وهذا بالذات هو ماكون المقدمات الموضوعية لتعددية أصوات الرواية».**(٤)

والحكاية فى أصولها دون الفروع والحواشى ومايغذى أطرافها من هوامش وزوائد هى حكاية الذات فى تشوقاتها الملتهبة وتوقها المحتد لاختراق حجب المستحيل. الذات تلتهب مسعورة فى أن تتجسد مطلقا يتحرر من كابوس الإقامة عبر الآخر ومع الآخر وبإذن منه كذلك والحكاية هى حكاية توق إلى الفناء لايكتفى بالشوق والحنين والعشق والعشرة فى الدنيا بل إنه الفناء.وهى حكاية لذة جارفة تحرر الجسد من عزلته فى أعضائه، لذة الفناء فى الاشتهاء اشتهاء الجسد حتى الفناء، وهى حكاية انعتاق الروح من الجسد متعلقة بذوائب الغيب المستحيل، متسلقة صفات الله فيها تنشد الفناء، هى رواية الفناء متاصل فى الذات، مكبوت يحرمه الآخر حتى إذا انعتق من حبس الجسد وتألق بانت «الشمس حمراء فى لون الدم» (٥) يقول **جورج باتاى** وهو بصدد **ايميل برونتى الروائية البارعة «إن موضوع هذا الكتاب هو تمرد الملعون الذى يطارده القدر من مملكته ولا شىء يمنعه من رغبته الحارقة فى إيجاد مملكته الضائعة»** (٦)

ووراى باتاى ينسحب كذلك على هذه الرواية التى تبقى غير منتهية لأن مايرعب فعلا وأكثر أن حامل الفكرة قد يموت ويندثر ولكن الفكرة قد تظل حية، فلئن مات أبو الشامات حيا فى قبر حبيبته، ولئن انتحر أبو اللعنات فى أفخم نزل بالعاصمة، ولئن ابتلعت الأرض أبا البركات، فإن وعيهم مازال يحفر بشدة فى وعى الآخرين بل وبأكثر خطورة - تصاعد التطرف فى جميع أشكاله من جميع الجهات - ويبقى ملف الفضيحة مفتوحا وأوراقه مبعثرة هنا وهناك فى جميع الزوايا.

تحفل الرواية بالجان والقحاب ومريدى الأولياء الصالحين والسياح والفقراء والكلاب وطلبة العلم والأسياد وعمال المناجم ولكنهم كلهم واحد «هو وجهى أنا» وأنا تاريخ العار. هل استوفى نص الفضيحة معناه يبدو أنه مازال فى فاتحته، فاتحة عالم فى عهده القديم المتجدد، عهد الأسطورة فهل رواية الشبابيك رواية أسطورة أم محاولة لتحبس الأسطورة فى كلمات بين دفتى كتاب؟.

أسطورة الإنسان: إنسان الأسطورة

لعل من أهم فضائل **شكسبير** على الأدب العالمى أنه جعل من صراع الإنسان مع ذاته ومع الآخرين أسطورة مزيجا بذلك ما تعودته كلاسيكيات الأدب من أن الأسطورة صراع الإنسان مع القوى الخارقة، الآلهة وعوالم الغيب. فالأسطورة فى حقيقتها إنتاج إنسانى،

وهى مظهر من مظاهر تجلّى وعى الإنسان بذاته وبالعالم ووعيه بالآخرين ويضطلع بهذا الدور ما نسميه الثقافة، ومعها فى وسطها الفنون، ويشكل أكثر خصوصية الأدب، والأدب القصصى أكثر من سواه»(٧) والرواية جنس من أجناس الأدب وشكل من أشكال الفنون التى من خلالها يمكن رصد أسطورة الإنسان على الأرض فى محاولته لإثبات ذاته وسط الطبيعة، فالكامن الأسطورى داخل الفرد مايزال فاعلا ونافذا فى تشكيل هذا الواقع وبالتالى تسييره.

وإبراهيم درغوثى فى رواية «شبابيك منتصف الليل» يواصل ما بدأه فى رواية «الدراويش يعودون إلى المنفى» فإذا كانت هذه الأخيرة ذات طابع سريالى ترشح بالعجب العُجاب من الأحداث وتهتف بالخارق من الأمور منتظمة ضمن شبكة من الإشارات والرموز عميقة الدلالات أسطورية الكون. فإن الشبابيك هى رواية الأسطورة للواقع والعكس صحيح كذلك حيث يؤرّخ الواقع للأسطورة، فالنص فى حقيقته نصوص تفتح على بعضها وتتنافذ وإذ تتقاطع تتباين فيلتحم النص بالنص، ولا يكاد يبين هذا من ذاك كما فى الزربية المنسوجة بصبر، حيث تلتحم اللحمة بالسداة، فلا يرى الناظر غير إبداع تميز باقتداره على وصل المتناقضات ببعضها فى شبكة من العلاقات لا تكاد تنجلى حتى تختفى ولا تكاد تبين حتى تغيب. وإذ تتضافر هذه النصوص مع بعضها لتتكثف فهى تكشف سر الحقيقة التى يبحث عنها الإنسان ويصارع من أجلها ويجاهد لبلوغها، مع أنها أسطورية فى أصلها، لأن الإنسان فى حقيقته كائن أسطورى.

رجل يُلقى وراءه أنوار المدينة الزاهية ويترك مباهجها المفرحة ليعود إلى قرية منفية فى الجنوب يدفن نفسه حذو جثة امرأة مجنونة، ورجل آخر يتخلى عن الحضارة، يغادر صرة الدنيا وجنة الله فى الأرض بحثا عمن يلاوطه فى زاوية ولى مهجورة إلا من العفاريت وصياح مؤذّن لا يخلو صوته من بحة قبيحة، ورجل آخر يملك الدنيا بقضيبه، ويوزع عوائد عروضه الاستربتيزية على الفقراء والمساكين واليتامى، ورجل آخر يسافر مئات الأميال على ظهر حصان، لا يتعبان ولا يجوعان ولا يتيهان ولا يشعران بالبرد ولا يشعران بالحر، وآخر يعرف ساعة موته وأين وكيف، متمردا بذلك على مقدس القدر، وآخر تتزوجه جنية فى كهف داموس، وآخر هو الوباء بعينه يتجول على ظهر حمار، ويعين من سيقتله ومن سيبقيه إنه عزرائيل ترك العالم وتفرغ لسكان قرية منفية بالجنوب التونسى.... إلخ

هى شبابيك بمثابة عيون مفتوحة، تكشف تاريخ عار الإنسان فى هذه الأرض وتقرأ نص فضيحته، وقد اغتاله الآخر، يقص أجنحته ويغتصب حريته، يعقد لسانه بالضوابط فلا يقول إلا ما يقال؛ يوثق ساقيه واقفا دون الممنوع المحرَّم ـ المحجَّر ـ يقتله حيا، فإذا هو جثة أو ماكينة تسير وفق ضوابط معينة ومحددة. شبابيك تفتح على الليل تضىء أعماق العتمة.

إن تطلع هذه الشخصيات ـ فى تباينها واختلافها ـ إلى الانعتاق والتحرر والإفلات مما يشدها إلى ثقل ـ وهو ما يرويّ النص ـ فيدفعها إلى الأمام، ويغذيه فيزداد نموه، ويتدفق كيانا حيا لاتسكن الحركة فيه،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بل يشق مجراه، يحفر له فى المسالك الوعرة سبلا تمتد خصبة تصور الإنسان بدائيا عاريا من كل المساحيق. إنها الأشياء مغسولة بماء الخطيئة كان ستيفن ديدالوس يقول: «ما هذه الأشياء الآن سوى الأكفان قد نفضها البدن الميت عن نفسه.... الشك الذى كان يلفه من جميع نواحيه، العار الذى جلله من فوقه ومن تحته، أكفان،ثياب القبر؟

لقد خرجت روحه من قبر الطفولة وهى تنضو أكفانها... أجل أجل. أجل سوف يخلق فى فخر من حرية روحها وقوتها»[7] أجل قد تضىء الشبابيك عتمة الليل، فتنتفض الروح من سكونها وتحلق نحو الأعلى... فيضىء النصف الثانى من الليل مطرا وعشقا وإنسانا حرا....

(تونس)

الهوامش

(١) سامى سويدان: أبحاث فى النص الروائى ص ٢٧١

(٢) نورثروب فراى: تشريح النقد ص ٩٧ ترجمة فرنسية

(٣) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكى ص ٥٩

(٤) شبابيك منتصف الليل: إبراهيم درغوثى ص ٩٨

(٥) جورج باتاى: الأدب والستر ص ١٥ طبعة فرنسية

(٦) تزيفتان تودوروف: نقد النقد ص ٩٩

(٧) جيمس جويس: صورة الفنان فى شبابه ص ٢٧٧.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح أبو نار

أسطورة الفلاحين

رؤيا الفنان بدوى سعفان

كان **ڤاينسنت ڤان جوخ** مشروع رجل دين مسيحى، انتهى به صدق وعيه الدينى للانتماء للفن بدلاً من الكنيسة أو الدير. وعندما بدأ يرسم عظاته الملونة فى آرل، لم يقنعنا فقط بحب البشر والطبيعة التى خلقها الله، بل أيضا أن نحب أعمدة النور والطرق الحجرية البسيطة ومناضد المقاهى ومقاعدها والأسرة الصغيرة فى الحجرات الضيقة وهذا الحذاء الريفى البالى الخشن القبيح.

ويعتقد **بدوى سعفان** إنه لو لم يصبح فنانًا لأضحى مهندسًا، أما أنا فاعتقد إنه لولم يصبح مصورًا عظيمًا لأضحى شيخًا متصوفًا. شيخ صوفى له اتباع ومريدين، لكنه الشيخ الذى لايغيب عن البشر والوجود، إذ لايجد نفسه إلا فيهما. لماذا؟. داخل أعمال **سعفان** نجد فيضًا من حب الإنسان، ونبعًا من التوحد مع الجماعة، ومدى من التماهى مع الوجود بكل مفرداته الحية والميتة، وجمال يتدفق فتغمر مياهه كل ما تراه عيناه. وكل ذلك فيما أتصور مصدره روح قوية ذات طبيعة صوفية، ولكنها صوفية تأنسنت وتعلمنت وتتطبعنت بعمق، فزال عنها عظمها ولحمها وشحمها ولم يبق منها سوى قلب ينبض وعروق تتشعب ودماء تروى. قلب يمد عالمه بالروح ويوفر له أسباب الحياة، دون أن يمده بشكله الخارجى ولا

شكر واجب:

لولا جهود د. **ابراهيم حجى** صديق **سعفان** وصديقى لاستحال علىَّ إنجاز الدراسة. لقد نظم ابراهيم زيارتى لمرسم الفنان فى سنبخت وزودنى بعشرات الصور الفوتوغرافية التى صورها بنفسه لأعمال **سعفان**، وأيضا بصور فوتوكوبية لكل ماكيت عن الفنان، ومذكراته والعديد من أوراقه الشخصية. وفعل ذلك وما هو أكثر بجدية وانضباط ومحبة فله خالص الشكر.

مفرداته الداخلية. إذا لم نع ذلك لن نضع أيدينا على كلية عالمه. وسنقف عند حدود عالمه الخارجي، عالم الطفل الفطرى البرئ بتكويناته وألوانه المبهرة، دون أن نتخطاها لنكتشف الرجل البصير الحكيم القابع داخله.

الذات والموضوع والتاريخ

ولد بدوى سعفان فى قرية سنبخت دقهلية، وتخرج من فنون القاهرة ١٩٥٩ وكان أول دفعته. إن الشاب المتفوق المتميز طوال سنوات دراسته، والذى وقف أحد أساتذة الكلية يشرح لطلابها «بمنتهى الاحترام» لوحاته التى اعتقدوا فى البداية انها لأستاذهم عبدالهادى الجزار، استطاعت بيروقراطية الكلية حرمانه من حقه فى التعيين كمدرس.(١) وبعد عامين قضاهما فى مرسم الأقصر، عمل بالتدريس فى قرى ومدن الدقهلية حتى تقاعد إراديًا فى عام ١٩٨٨. خلال تلك السنوات أجبر سعفان نفسه على اكتشاف مواطن الجمال والواجب فى مهنة فرضت عليه، وأسس لنفسه مرسمًا فى قريته استأنف فيه إنتاجه بهمة ونظام.

تعلم سعفان وقرأ وتثقف وأقام فى المدن، ومع ذلك يظل الجانب الريفى فى شخصيته حاضرًا بقوة. فهو قوى الانتماء لقريته مُتيم بحبها. إذا كتب سيرة حياته نراه فى صفحة عنوان المخطوطة حريصًا أن يدون تحت اسمه: من أبناء قرية سنبخت دقهلية. عميق فى انتمائه للأسرة. يتحدث فى مذكراته باعتزاز عن أسرته وأجداده، ويكتب تاريخ حياة عمه ووالده، وفى مخطوطة سيرته الذاتية لايكتفى بوضع صورته بعد صفحة العنوان فيضع أيضا صورة والده. وهو متدين ويحمل تدينه سمة ريفية ظاهرة، نراها فى عمق التدين وقوة الإيمان بالقضاء والقدر والاعتقاد الجازم فى الأحلام وقدرتها التنبؤية. وهو رجل محافظ أخلاقيا، فيه ما فى الفلاحين من صبر وقوة تحمل، وسذاجة وبساطة ظاهرة تخفى وراءها عمقًا ودهاء.

يكاد عالم بدوى سعفان أن ينحصر بالكامل فى عالم القرية المصرية القديمة. ورغم واقعيتها الظاهرية فإن قرية سعفان قرية مفارقة للواقع، وتلك المفارقة لها وجهان: العمومية والتعالى. ماذا عن وجه العمومية؟. لايمكننا أن نكتشف فى لوحاته قرية خاصة محددة، مثلما نكتشف قرية آرل ببيوتها وطرقها وكباريها ومقاهيها وسحنات بشرها فى لوحات ڤان جوخ. يبدو هذا فى نمط تنظيم للمنظر الطبيعى، حيث يسيطر تنظيم هندسى يفقد التكوين الكثير من عناصر خصوصيته، وبالتالى قدرته على تمثيل واقع خارجى خاص. ولكنه أوضح فى تصويره لسحنات البشر وبالتحديد النساء. تتشابه النساء فى سحناتهن وتكوينهن الجسمانى، ولا نعثر داخلهن على شخصية مميزة مثل شخصية مدام رولان فى لوحات ڤان جوخ. وإلى جوار وجه العمومية وبالتداخل معه تتواجد نزعة للتعالى، أى ميل مسيطر لتحويل الواقع إلى مثال متعال. إنها نزعة تمجيد الفلاحين، وتحويل القرية التقليدية إلى مثال عقلى وقيمى. وواقع الأمر أن

وجه التعالى هو الذى يمنح وجه العمومية طبيعته ودلالته، وكأن المفارقة فى جوهرها هى ما دعوناه بالتعالى .

وهنا يجب التوقف قبل التحليل الداخلى لقرية سعفان المتعالية، لكى تحدد موقع فكرة القرية المثالية فى إطار الثقافة المصرية الحديثة. كان العرابيون أول من ألقى بذرة تمجيد الفلاحين فى ثقافتنا الحديثة. وجاء ذلك كامتداد طبيعى لنهضة الوطنية المصرية، كما جسدتها الحركة العرابية فى صراعها ضد التسلط التركى ـ الشركسى وتغلغل النفوذ الأوروبى. كما جاء أيضا كتداعى أيديولوجى لإرساء الأسس النظرية للقومية المصرية، كما جسدتها على الأخص اعمال الشيخين الطهطاوى والمرصفى. إلا أن التمجيد العرابى للفلاحين لم يتعد فى مبناة دائرة المجاز، إذ قاموا فقط بالتوحيد الدلالى لمصطلحى «المصريين» و«الفلاحين». كما لم يتعد فى مداه نزع الدلالة التحقيرية، التى شكلت صلب التوحيد التركى ـ الشركسى القديم لذات المصطلحين، ليحلوا محلها دلالة وطنية هى الفخر والاعتزاز بالأصول الفلاحية.(٢) وفيما بين الثورتين سوف تستمر نفس النزعة فى فكر مصطفى كامل ولطفى السيد ومحمد حسين هيكل. استكمال نشط لبناء الفكرة القومية، واعتزاز بالفلاحين وتباهى بالأصول الفلاحية (٣) إن العقد التالى على ١٩١٩ سيشهد اكتمال نضج تلك النزعة، أى اكتمال مبناها بتحولها إلى نسق من القيم والأفكار السياسية والاجتماعية والتاريخية، واكتمال مداها بالانتقال من الفخر بالفلاحين إلى تمجيدهم. تمجيد يقترب فى بعض صوره من التمجيد الشعبوى، وعبر عنه جرشونى وجانكوفيسكى مجازًا بكونه «عبادة أسطورة الفلاح»(٤) ما هى المكونات الداخلية لتلك الأسطورة؟ الفلاحون مستقر روح الأمة وهويتها الأصيلة، فهم العنصر الوحيد الذى يشكل استمرارية طبيعية وتاريخية بقدماء المصريين ، وبالتالى يحملون داخلهم سمات العقل الفرعونى ومقومات الحضارة القديمة. ويستكمل البعد الثانى انتزاع صورة الفلاحين من براثن التشويه والاحتقار المتراكمة عبر القرون، وتحويلها إلى نموذج لكل المصريين يشكل على حد تعبير جرشونى وجانكوفيسكى «مخزن لكل ما هو نبيل وفاضل فى الأمة المصرية»(٥) وفى نفس الفترة وبالتوازى مع الدعوة لفن قومى جديد، انتقلت «الأسطورة الفلاحية» من عالم مفاهيم الوعى القومى إلى عالم أشكال الإبداع الفنى ورغم أن النتائج العملية لهذا الانتقال، لم تتناسب إطلاقا مع مدى الطموحات الأولية، يمكننا القول إنها تخطت بعيدًا إمكانيات «أسطورة الفلاح». فالأسطورة أسطورة الفلاحية النبيلة فى مرماها الوطنى الهزيلة فى مبناها العقلى، هى التى منحتنا محمود مختار العظيم ورواية «عودة الروح» للحكيم، وهذا كثير جدًا على فكرة فى مثل هزالها: تمخض الفأر فولد جبلاً .

ولن يُقدر للاسطورة الفلاحية أن تصمد طويلاً، فسرعان ما عصفت بها حقائق التاريخ والواقع الاجتماعى ، لتلحق بشقيقتها الحبيبة «الأسطورة الفرعونية» التى دمرتها حقائق الثقافة المصرية ، ولكن

ليس قبل أن يصورهما مختار العظيم معا فى لقطة تاريخية تذكارية مصنوعة من الجرانيت: تمثال نهضة مصر . ولكنها عندما رحلت لم تتركنا بلا امتدادات، إذ كان من المحتم أن تكون لها امتداداتها هنا وهناك بهذا القدر أو ذاك. وتشكل قرية بدوى سعفان المتعالية امتدادًا لهذا الاتجاه الذى رصدنا ملامحه من أول العرابيين حتى العقد التالى على ثورة ١٩١٩. وإذا فحصنا أعماله وما كتبه عن نفسه (٦)، يمكننا اكتشاف نمطين من العلاقات يصنعان طبيعة هذا الامتداد. العلاقة الأولى وغير الأساسية هى العلاقة المعرفية. ولانقصد معرفة الفكرة الأساسية بمكوناتها، فالأرجح أن الفنان لايعرف عنها الكثير وبالتحديد الحلقة الأخيرة من تطورها. والمقصود المعرفة بالامتداد الفنى الأساسى للفكرة، أى محمود مختار معبوده الفنى ومثله الأعلى. والعلاقة الثانية والأساسية هى علاقة الانتماء للقرية. انتماء يرتكز على ولاء نفسى وأخلاقى لقيم القرية التقليدية، واندماج فى واقعها اليومى وهياكلها الاجتماعية. لكنه لايكتسب طابعة النهائى والخاص من تلك القاعدة، بل من ذات الفنان عبر سماتها الخاصة وعلاقة الحب الصوفى التى تربطها بقريتها.

ما هى طبيعة هذه الذات؟ ذات فطرية طفلة. فطرية تعشق الشئ البسيط والساذج ، وتضفى عليه قيم السمو والجمال والسعادة . طفلة تنظر للوجود نظرة بريئة، فتعزل إدراكها ووعيها له عن مخزون الخبرة السائدة، وبالتالى تمتلك القدرة على الدهشة تجاه النمطى والمعتاد، فيمتلك النمطى قدرًا من الجدة والبكارة والرفعة. ولكنها أيضًا ذات حكيمة. حكمة مصدرها العام القيم التقليدية للرجل الريفى، ومصدرها الذاتى الخاص صفة الاعتدال السلوكى والشعورى المتغلغلة فى شخصيته، ونظام قيمى خاص يساهم فى تشكيل رؤيته للوجود. وتتخلل تلك الحكمة فطريته وطفولته، فتمنعها من الانطلاق والجموح النزق، وتضفى عليها بعدًا عقليًا لايأت إلا من ذات رجل ناضج. وهى ذات لاتغرق فى اجترار نفسها بل تنتمى إلى ما هو خارجها، وما هو خارجها ليس شيئا جزئيًا بل عالم كامل: الطبيعة والبشر. وهى تُعلى من قيمة العمل والجماعة. ترى فى العمل الكادح جمالاً ونبلاً وسعادة وقوة، ولاترى من حولها كأفراد وتجمعات تتخللهم صراعات وتناقضات ، بل كجماعة متحدة تتلاحم بسعادة ووعى ولاتكف عن ممارسة طقوس التوحد الجماعى ، وتنقل وحدتها إلى روح المكان حولها بأشجاره وبيوته وحيواناته.

وإذ يتجه الفنان صوب الواقع يستلهمه، نراه يعيد إنتاجه فنيًا وفقا لتكوينه الذاتى وليس وفقا لسمات الواقع، فتتعالى صورة القرية عن واقعها. ويعنى ذلك إنه لن يفيدنا كثيرًا أن نقف أمام قرية الفنان التقليدية، لكى نسجل عمق مغايرتها لواقع القرية الحديثة، قرية الأسمنت المسلح ومؤثرات النفط والتغلغل الرأسمالى . فقرية سعفان التقليدية تظل متعالية ومفارقة للواقع، حتى فى ظل وجود مرجعها التاريخى التقليدى القديم. وهكذا ينطبق عليها منطق الملاحظة التى أوردها الدكتور على الراعى حول رواية «عودة

الروح» للحكيم. إذ كتب ما مضمونه إنه لن يفيدنا كثيراً، إن نحاكم الرواية بمعايير مدى واقعيتها التاريخية، لكى نسجل وقائع المفارقة التاريخية فيها، فالمفارقة بالتحديد هى منطق بنائها(٧)

وإذا تأملنا صورة تلك القرية المتعالية امكننا أن نرصد لها وجهين، وجه الروح المسيطرة على عناصر وأشكال العمل، ووجه القيم المضمرة داخل تلك الأشكال والتكوينات. ماذا عن الوجه الأول؟. هذه القرية فيها جلال وسمو وجمال. فالأشياء البسيطة العادية، والبيوت الطينية الواطئة القبيحة، والبشر المرهقون بالفقر والعمل، كل ذلك يكتسب جلالاً وسمواً وجمالا لاتخطئة العين. وهذه القرية فيها تجانس وانسجام وسكينة، وكل ما يحيل إلى التنافر والتضاد والصراع والتوتر يختفى من مناخها. وهى قرية تسيطر عليها روح إنسانية، لايقتصر وجودها على العناصر البشرية، بل تمتد إلى ماعداها من ميت وحى فتتغلغل فيه وتكسبه طابعها. (٨) وإذا نظرنا للوجه الثانى سنلاحظ وجود ثلاث قيم مضمرة. الخصوبة ووحدة الوجود والجماعة. وإذا نظرنا للقيم الثلاث سنجدها مترابطة عضوياً، وبقدر ما تُعبر عن القيم المضمرة لرؤيته للقرية، بقدر ما تجسد نوعًا من الوعى الكونى العام. ويشكل التحليل التالى تاويلا للأشكال الفنية، وإذا ظهر الأمر وكأنه ينطوى على جنوح، فتفسير ذلك هو التباين الطبيعى بين لغة الشكل ولغة الكتابة. الخصوبة هى القوة الحيوية السارية فى عروق الوجود الاجتماعى والطبيعى، قاعدة التجدد الطبيعى والاتحاد النوعى . وفى المقابل تشكل الجماعة روح الوجود الاجتماعى، قوته المنظمة الفعلية ومثاليته الذاتية المستهدفة، بينما تشكل وحدة الوجود العلاقة العضوية بين عناصره الحية والميتة، وفى إطار ذلك تُمثل القوة المؤنسنة لما هو غير إنسانى .

تركيب الأسلوب

تغرينا أعمال سعفان بتسكينها فوراً فى خانة المدرسة الفطرية. هذا الإغراء ينبغى مقاومته، ليس لكى نلغيه تماما، بل لكى نضعه فى حجمه السليم. تمنحنا الفطرية جانبًا من جوانب فنه، لكنها لاتمنحنا أبداً هوية فنه. فى لوحات سعفان شئ من الفطرية، ولكن فيها أيضا شئ من التعبيرية وبالتحديد **ڤان جوخ**، وفيها أيضا قدر يسير من التاثيرية. ولكن لاينبغى لتلك المؤثرات ذات الحضور الظاهرى القوى أن تصرفنا عن رؤية المؤثرات التراثية الأعمق. أخذ سعفان الكثير من الفن الفرعونى، ومن المؤكد أن فترة مرسم الأقصر كان لها تأثيرها القوى على وجدانه وثقافته الفنية ومخزونه البصرى. أخذ عنه روحه الدينية الظاهرة والمضمرة، وقوة حضور الرمز، والطابع الهندسى القائم على التماثل والتباين والتقابل ، والاحتفاء بالخط الخارجى . كما أخذ سعفان الكثير من الفن القبطى. دفء اللون وحرارته، وشئ من نزعة تنميط وتبسيط رسم ملامح الأفراد والقديسين، وشئ من فطرية الأداء والتشكيل، وأخذ عنه وهذا هو الأهم: روح الأيقونه القبطية. ونجد تلك الروح فى لوحات فلاحاته النصفية. فهذه الفلاحة التى تشع جلالاً وجمالاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومهابة ليست موناليزا مصرية، بل مادونا قبطية تحولت إلى فلاحة مصرية . تواجهنا كما تواجهنا العذراء في الإيقونات، تحمل بدلاً من الطفل المقدس جرة مياة رمز الحياة والتجدد او انية تمتلئ بخيرات الارض، وكالعذراء ذات وجه وجسد واحد تقريبا يتناسخ من لوحة لأخرى، تحيطها من الجانبين فروع الأشجار كما كانت غصون الغار تحيط بالعذراء.

اين إذن نجد هوية الفنان؟ فى كل تلك المؤثرات السابقة، وربما فى مؤثرات أخرى لم اتمكن من اكتشافها، بعد أن تداخلت وتحولت وتناسخت واتحدت فى أسلوب ذاتى خاص، يصعب توصيفه إلا باسم صاحبه. وما هى القوة التى وجهت تلك العملية؟ الذات بتفاعلاتها عبر الاتجاهات الثلاثة التالية. الذات بوعيها الخاص لواقعها الذى تنتمى إليه، وسعيها لإيجاد الصيغة الفنية الملائمة له والمعبرة عنه والذات بتفردها الذى لازمها منذ يفاعتها، وحرصها على صياغة لغة فنية خاصة بها وتُنسب إليها. والذات برؤيتها لواقع واتجاهات الفن المصرى، وطموحها للمساهمة فى خلق صيغة مصرية قومية للتصوير.

إن تحليل المصادر المكونة لأسلوب أى فنان، ليس هو نفسه تحليل التركيب الداخلى لهذا الأسلوب وإن كان يشكل مقدمة لاغنى عنها لهذا التحليل. وإذا نظرنا لأعمال الفنان يمكننا رصد ثلاث قواعد أساسية، تشكل العناصر البنائية الأساسية لأسلوبه: التنظيم والتنميط والترميز.

يمثل التنظيم القاعدة المنظمة للتكوين الكلى للعمل، وبالتالى المحددة لمواقع العناصر وعلاقاتها وإيقاعها. يستخدم سعفان تنظيم من نمط هندسى، لكنها ليست هندسية صرفه بل نسبية ومكسورة. ويتكون هذا النمط من القواعد الجزئية التالية: التصميم، التماثل العددى، التباين النوعى.

يُقصد بالتصميم الهيكل الأساسى الموجود داخل العمل، الذى يقوم بتوزيع العناصر عبر علاقة خاصة بموقع أو شكل مركزى، وفى إطار ذلك يحدد نمط علاقتها ببعضها البعض. فى حدود هذا التعريف نلاحظ وجود عدة انماط للتصميم نكتفى هنا برصد ابرزها. ندعو الأول بالنمط الدائرى. هنا تتواجد نقطة أو دائرة وهمية داخل مركز العمل او قربه، من حولها تتوزع الوحدات فى خطوط شبه دائرية أو أقواس متداخلة. والثانى هو النمط الخطى. هنا تتواجد عدة خطوط مستقيمة تمتد عبر مساحة اللوحة، إما بشكل متواز إما عبر اتجاهات مختلفة مع تقاطعها عند نقطة مركزية، وتتوزع الوحدات على امتداد تلك الخطوط بمالا يقل عن ثلاث وحدات لكل خط. والثالث هو النمط التبادلى. هنا تنقسم اللوحة وهميا إلى نصفين ، رأسيا او افقيا او كلاهما معا، وتتوزع العلاقة على تلك الأقسام من حول موقع أو شكل مركزى، وفقا لقاعدتى التماثل والتباين. ورغم مركزية دور التصميم فى تنظيم العمل، فليس هو الذى يمنح لوحاته طابعها التنظيمى الخاص، إذ نجد سر هذا الطابع فى القاعدتين الأخريتين: التماثل العددى والتباين النوعى .

يعنى التماثل العددى وجود إيقاع عددى معين يحكم عدد عناصر اللوحة المتجاورة مكانيا، كأن يستخدم وحدة أو وحدتين أو ثلاثة ثم يكررهما على مساحة اللوحة. ولكن يجب أن نلاحظ ممايلى. غالبا يوجد داخل اللوحة أكثر من متتابعة واحدة، وغالبا تتخلل وحدات تلك المتتابعات وحدات أخرى، تبتعد عن المنطق العددى للمتتابعات دون أن تتحول إلى متتابعة. وتأتى قاعدة التباين النوعى لتتداخل مع قاعدة التماثل العددى. فيظهر الأمر على سبيل المثال داخل لوحة على النحو التالى. نخلتان، منزلان، برجان للحمام، امرأتان. ولكن ليس شرطا أن كل تماثل عددى يجب أن يتحول إلى تباين نوعى، إذ يمكن وجود متتابعة واحدة تتكرر داخل نوع واحد، كما يمكن للوحدات المتحدة نوعيا أن تنتشر عبر متتابعات مختلفة.

ماذا بشأن قاعدة «التنميط»؟. يتعامل التنميط مع الوحدات الجزئية المكونه للعمل، وليس مع التكوين الكلى للعمل الفنى. وهو يعنى ميل الفنان لتنميط الوحدات الجزئية، عبر تصويرها فى قوالب متشابهة وقيم لونية واحدة أو متقاربة. ويتسق منطق التنميط مع منطق قاعدتى التماثل العددى والتباين النوعى، فالقواعد الثلاث تعكس حسًا تشكيليا يمزج بين الحس الهندسى البسيط والحس الفطرى الساذج . ويمكننا رصد ثلاثة أساليب للتنميط. التنميط الشكلى الذى يعنى رسم الأفراد والبيوت والحيوانات فى أشكال متقاربة إلى حد كبير، ففى البشر مثلا نلاحظ تماثل ملامح الوجه وهيئة الجسم ونمط الملابس. ثم التنميط الحركى الذى نلاحظه فى لوحات العمل والتجمعات البشرية، حيث يقوم الفنان بتوزيع المجموعة البشرية عبر عدة أوضاع مثل الوقوف والانحناء والجلوس، عبر أسلوب يمزج بين التماثل والتباين والتكرار. ويسير التنميط اللونى على خطا التنميط الحركى، ولكن الأمر ينطبق الآن على ألوان ملابس البشر، ولكن يحدث أحيانا أن تلون المجموعة كلها بلون واحد.

يشكل الترميز القاعدة المولدة لنظام من الدلالات، يتداخل مع نظام الدلالات الكلى للعمل دون أن يحتكره أو يتسيده. وترتبط تلك الدلالات بالقيم الضمنية الثلاث، فلكى يُظهرها داخل الموضوع الواقعى يتجه لتوظيف أسلوب الترميز. ولكن الترميز ليس مجرد ضرورة تعبيرية، فالرمز حضور قوى فى التقاليد الفرعونية التى يستلهمها الفنان. وتتسق رموز الفنان تماما مع عالمه. فهى طبيعة تنبع من الظواهر الواقعية، وتقف عن التجديد والترميز العقلى. وسوف نكتفى هنا بتحليل ترميز قيمتى وحدة الوجود والخصوبة.

فى ترميز قيمة وحدة الوجود نلاحظ مستوى أول ظاهرى مباشر قوى الحضور، يعتمد على الأشكال الواقعية ودلالاتها المباشرة. هنا يرمز لوحدة الوجود من خلال انسنة الحيوان. كيف؟. تظهر الحمير والأرانب والكلاب والقطط والحمام دونما مشاركة البشر، وهى تمارس الحب والأمومة واللعب، ويضفى

الفنان على تلك الممارسات طابعًا إنسانيا محسوبًا لايمكن صدوره من الحيوانات. ثم تظهر ذات الحيوانات فى لوحات أخرى مع البشر، تقف وتجلس وتأكل وتتحرك وتلعب معهم. وليس مانراه مجرد حالة تجاور مكانى ، بل رفقه إنسانية متبادلة وحميمة. فهذه الحيوانات تشارك البشر أفعالهم وكأنها بشر مثلهم، وهؤلاء البشر يتقبلون تلك المشاركة وكأنها واقعة طبيعية. ولكن الأنسنة لاتنحصر فى الحيوانات رغم إنها موضوعها الرئيسى. فى لوحة نرى جرتين للمياه، وضعتا على دكة خشبية وتحتهما بساط، واحدة كبيرة وأخرى صغيرة ويميلان تجاه بعضهما، فنشعر كأننا نرى رجل وابنه جالسان يتسامران فى لحظة صفو. وفى لوحة أخرى نرى شجرتين وقد اندمجت فروعهما العلوية تماما، فنشعر إنها بشر تمارس الحب أو روح الجماعة. ويشئ من قوة الملاحظة يمكننا الانتقال من المستوى الأول إلى الثانى. نجد هذا المستوى فى التقنيات الأسلوبية بدلالاتها غير المباشرة، وبالتالى يتسم بالطابع الضمنى غير المباشر مما يجعله أقل صراحة وحضورًا. ويمكننا أن نكتشفه فى ممارسات أسلوبية جزئية عديدة، مثل تصغير البيوت وتبسيطها وبالتالى تقريبها من احجام البشر، والتشابه فى الخطوط والأشكال بين البشر وأبراج الحمام والبيوت والأشجار ، وتوحيد القيم اللونية بين البشر والحيوانات الأشجار. كما يمكننا أيضا أن نكتشفه فى قاعدة التنظيم بمكوناتها الداخلية وقاعدة التنميط بما تحتويه تلك القواعد من تماثل ومغايرة وتبادل وانتظام وتلاحم. وتنتج عن تلك القواعد الأسلوبية حالة من التجانس والتداخل البصرى بين مختلف العناصر، فنشعر أنها رغم اختلافها تمتلك شيئا مشتركا، عالم واحد متداخل ينقل كل جزء فيه جوهره للجزء الآخر.

تتسق رموز الخصوبة مع التكوين الثقافى للفنان، فلا نجد فيها أى شئ يشير إلى فكرة الجسد النسائى وتداعياتها. وتنتشر تلك الرموز وتتنوع داخل مفردات عالمه الريفى. نجدها فى لوحاته النسائية النصفية . المرأة المقدسة ذات الحضور شبه الدينى؛ المعزولة بتسامٍ عن كل ما يرمز للجسد والشهوة. وتلك المرأة ذاتها رمز الخصوبة الأعلى. إذا تركنا رمزيتها الواضحة للخصوبة البشرية، سنجدها ترمز أيضا للخصوبة الطبيعية دوما بفروع الأشجار، حاملة لجرة مياة أو سلة من خيرات الأرض أو حيوان داجن، وكأنها تحتوى الطبيعة بكل خصوبتها. كما نجد رموز الخصوبة فى لوحاته الأخرى. الحيوانات الممارسة للحب والأمومة، الحضور الدائم للماء فى النهر والسواقى والجرار والقلل، والحقول الخضراء، وشجرتان مثقلتان بالثمار اتحدت فروعهما العلوية، وأجمة من نخيل يتباعد من أعلى ويتقارب من أسفل وكأنه ينبت من أصل واحد. وداخل تلك الرموز سنعثر على فكرتين. الخصوبة قوة مقدسة إلهية المصدر والطبيعة، والخصوبة طاقة طبيعية تتغلغل فى جوانب وطيات الكون. ترتبط الأولى أساسًا بالبشر والمرأة بالتحديد، بينما ترتبط الثانية أساسًا بالطبيعة.

الهوامش

(١) رواها كشاهدها المباشر فى ١٩٥٨: **عز الدين نجيب، القرية: موال البراءة**، الهلال، اغسطس: ١٩٨٦، ص١٣٣. وعبارة «بمنتهى الاحترام» هى كلمات الاستاذ عزالدين نجيب نفسه.

(2) C. Wendell, The Evolution of the Ehe Egyption National Image, Berkeley, University of California Press, 1972, PP. 119, 132 - 135; N. j. Brown, Peasant Politics in Modern Egypt New Haven, yale u.p., 1990, p. 180.

احمد امين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١: ١٩٥٣، ص٢٣

(3) C. Wendell, Op. Cit., PP. 247, 257.

محمد حسين هيكل، زينب، القاهرة، النهضة المصرية، ط٦: ١٩٦٧، ص٨ من المقدمة.

(4) brael gershoni &. jankowski; Egypt, lslam, and the Arabs: the search for Egyptian Nationhood 1900 - 1930 Oxford oxford u.p. , 1986, p. 207.

(5) Ibid. , PP. 207 - 208

(٦) اعتمدت على مخطوطتين كتبهما **بدوى سعفان**:

- مشوار حياة الفنان المصور **بدوى سعفان**: من أبناء قرية سبنخت محافظة الدقهلية. فى ٤ أجزاء

- تجربتى فى الفن فى جزأن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٧) **على الراعى**، دراسات فى الرواية المصرية، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر، د. ت. ، ص١٠١.

(٨) من المفيد مقارنة التحليل السابق بالتحليلات التى تناولت القيم النفسية والجمالية التى تُعبر عنها فلاحات **محمود مختار**، التى نجدها فى المقالات التى كتبها عنه أعلام عصره. فى هذه المقالات نعثر على الصفات التالية: الجلال، التسامى، العظمة السمو، النبل، القوة، السلام، السكينة، الجمال، الصلابة انظر الكتاب التوثيقى لبدر الدين ابو غازى: **المثال مختار**، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤، صص ١٨٦ ـ ١٨٧، ٢٢٦، ٢٣٤، ٢٤٠، ٢٤٢.

مَساءات للمقامَرة

أنحازُ إليهمْ.. عندَ مَساءِ الله
أُراقِبُ أَحلامَ النَّمْلِ
هُنالكَ أَلمحُ خيْطَ القِنديلِ يحزُ الليلَ
وأَسكنُ كلَّ دُخان الغاباتِ
كأنِّى أَستقبلُ طَعْمَ النارِ.
أُرَتِّبُ موتِى الهادئَ فى الأُفقِ،
وأَسرارى...
أنحازُ إلى نِصفى الشَرِسِ،
إذا أَرْهَقَنى نِصفى الساخِرُ.
أنحازُ إلى عَتَباتِ الغَجريينَ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى حُمّى العزْفِ النافرِ، إلى أطفالِ غزالتِنا
وإلى أُغْنيةِ الصيف
الواجبِ أنْ يَخْلَعَ بُرْنُسَهُ الشَتَوِيَّ
وأنْ يأتى لزيارَةِ شُرْفَتِنا،
أو نُزَلاءِ الحزن.
أنحازُ إلى امرأةٍ تغمدُ بَرْقَ مَخالبِها فى جَسَدى،
وتُقاسمُنى ظلّى، والكَدَرَ الحارَّ،
وتطفئ خَمْسَ سَجائرَ فى ماءِ الروحِ، وقلبى العارى
فألاغيها بالصمت:
أنحازُ إلى قهوة عينيك، إلى ما لَسْتُ أراهُ. . .
إلى نَوّارِ الجَسَدِ الغافى. .
أنحازُ إلى فُلْفُلِ خبزِك.
أنحازُ إلى دَمِك الفاضِحِ
حينَ يُساوِمنى سيفٌ. . أو يَعلو
دَمُك الفاضِحُ تشرينَ خُرافَتِنا. . .
أنحازُ إلى خلخالك،
حينَ يُمشِّطُ كَعْبُكِ عُشبَ دَمى،
فيكون الماء الثائرُ بينَ شِفاهى، ويَدى المَسْروقَة

أنحازُ إلى غَيْمٍ يَخْضَرُّ
هنا فوق رصيفِ العمرِ، وَ أُمسيةٍ تَهرُبُ. .
لكنَّ الصيفَ غريبٌ مثل كلام أبينا
فكيفَ سأتبعُ صوتَ الصيفِ
إلى دَرَجِ الصيفِ؟
وكيفَ (أراني، والدنيا مِلْحٌ مُشْتَعِلٌ؟)
. . أتَحَسَّسُ ظِلَّ دُخولى
فَتَغورُ يَدى فى أَرْمِدَةِ اللَّمْسِ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنحازُ إليهم، حينَ يُجرِّحُنى النَّبضُ العابِرُ عن بُعدٍ. . .
والليلُ قميصُ المنحازْ. . .
مُذْ عشرينَ سنه
لم أكتُبْ للّه
ولم أبْعَثْ فاتورةَ موتاىَ إليهِ
أنا لا أَعدُ الناسَ بتفاحِ الجنةِ،
لم أَسْرِقْ وَطَنًا من بين عيونِ الأطفالِ،
ولم أَزْنِ بِمُرْضِعَتى سُمَّ الحبْ.

أنحازُ إلى إخوتيَ البُسَطاء،
وأَدْعوهُمْ - في الليلِ -
إلى مَقهى قلبي.
وإلى فَرْوِ الشُهداءِ أنا أَنْحازْ
في آخِرَةِ الليلِ إلى مَأْدُبَةِالفَوْضى...
أو بارود عُيون تَتَأهَّبُ خلفَ البابِ.
لباب الطَّعْنَة أَلْفُ جَوازْ،
كيفَ سأَنْحازْ...؟

فلسطين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمس الدين موسى

حكاية العم قنديل

ذلك المكان «النادى الصغير» بواجهته العريضة، استمر مألوفًا لعدد كبير من أبناء المهنة الواحدة لسنوات طويلة. كل ليلة يحيطون بموائده العامرة بالمشروبات والمأكولات والمشهيات، يتسامرون فى كل أمور الحياة. وماكان يجعل المكان زاخراً بالرواد دائمًا موقعه الممتاز فى وسط المدينة وبالقرب من وسائل المواصلات المختلفة، كما أنه يمثل جمعية يمارس كل عضو فيها حقوقه التى للآخرين لا فرق بين كبير أو صغير، أو رئيس ومرؤوس، فضلا عن أهم عوامل الجذب التى تمثلت فى وجود «العم قنديل» ذلك الرجل صاحب الملامح المريحة، التى لم تختف وراء سمرته الداكنة وعندما يضحك كانت تبرز أسنانه البيضاء الناصعة، التى تتماشى مع نظافته الملحوظة داخل جلبابه الأبيض، وأناقته التى عرفها عنه الجميع، عندما يقدم أو يشرف على تقديم الطلبات. ولقد لوحظ أن «العم قنديل» هو أول شخص يفتح أبواب النادى، ويشرف على نظافته وتنظيم مقاعده ومناضده وصفّها فى الوضع المناسب فى ممرات حديقة النادى ببنائه العتيق وأروقته المتعددة.

والمؤكد أنه لا يوجد من يعرف العمر الحقيقى للعم قنديل، فالذى يراه لأول وهلة ربما لا يعطيه أكثر من عمر رجل تجاوز منتصف العمر بسنوات قليلة، وذلك بسبب حيويته، وحضوره الدائم، فكل مكان فى النادى، بل كل أثاثه وأدواته حملت بصمات العم قنديل لسنوات طويلة، والجميع يحبونه ويحترمونه ويقدرون وجوده. وفى الفترة التى تغيب فيها عن النادى لأيام متوالية، أحس الجميع بالفراغ الذى تركه... وفجأة جاءنى صوت أحد الزملاء يخاطبنى وسط الأصدقاء، وكأنه يخاطب الجميع... قال:

ـ ألم تعرف ما جرى؟

قلت:

ـ ماذا جرى

قال :

ـ عم قنديل ...

وسرعان ما انقطع تواصل حروفه للحظات، فلقد تجمدت الكلمات على شفتيه... عندها أحسست أن ثمة عودة للعم قنديل، حيث شكا الجميع بسبب غيابه وبسبب الفراغ الذى تركه. فهو يتعامل مع الجميع بتقدير خاص يظن كل واحد أنه يخصه فقط بذلك التقدير، وهو ما يتجلى فى لهجة كلامه، وطريقته البطيئة فى تشكيل ألفاظه وعباراته الشهيرة التى ألفها منه الجميع عند حدوث أى خلاف أو مشادة أو تجاوز.. كان العم قنديل لابد أن يجد سببًا ما لما جرى دون أن يدين أحدًا أو يحمله اللوم. كان يقول عبارة كررها كثيراً..

ـ الناس أسرار يا ابنى.. الناس أسرار!!

تلك العبارة كانت تحمل كل أعذار الدنيا أمام أى تصرف أو فعل غير لائق. كان الذى يسمعها لأول مرة تجرى على لسان العم قنديل يظنها تنم عن اللامبالاة، أو درجة من الدروشة... لكن سرعان ما كان يألفها ويحس بعمقها ونفاذها، فالناس معذورون دائمًا، وإذا فتش أحد وراء أى فعل غير مقبول، فإنه سيجد له مبرراته التى ربما لم يرها لأول وهلة، لكنها دومًا موجودة فى زاوية أو منحى ما... ومن ثم يسلم برأى العم قنديل!!!

تذكرت أننى سألته فى أول عهدى به:

ـ ياعم قنديل.. هل أنت نوبى؟

قاطعنى بشدة قائلاً:

ـ لا ... أنا لست نوبيًا، أو سودانيًا.

أخذتنى حدته فى المقاطعة.. سكت:

ـ قل ياعم قنديل، من أين أنت... فسمرتك تشى بأصولك ... هل أنت من أفريقيا؟

لكنه أوقفنى بحدة :

ـ لا ... أنا مصرى ، ومن أسوان .. أنا أسوانى.

بعدها كادت العبارات تتوقف فى رأسى.. لقد نسيت أن سكان أسوان لهم سحنة قريبة جدًا من أبناء النوبة.. سألته:

- ما الفرق ياعم قنديل؟

قال وهو يصّف الأكواب، وينظف مطفأة السجائر :

- الفرق كبير .. وكبير جدًا، لا تدركونه أنتم أيها الشماليون، فالكل عندكم سواء. لكن عندنا نحن لا.. إننا نعتز بأصولنا.

عند ذاك أدركت سر الأناقة البادية على مظهر عم قنديل. أحسست بالإنسان الذى يعتز بذاته، والواثق فى نفسه، الذى يعرفها جيدًا، ويريد للآخرين أن يعرفوها كما يعرفها هو. وتذكرت كيف تعامل مع من أساء إليه ذات مرة: حيث تطاول عليه أحد الأعضاء الجدد، مما جعل عم قنديل لا يرد عليه، وهو ماظنه العضو احتقارًا له، فكرر الإساءة مضاعفة، مما جعل الحضور يوقفونه عند حده، ويطلبون من رئيس النادى التحقيق معه، وكان أن تقرر فصل ذلك العضو، وهو ما سبب الارتياح للجميع.

وتذكرت أن العم قنديل فى الفترة الأخيرة كان فى حالة صحية غير عادية كانت آثارها تبدو فوق سحنته السمراء، لكنه كان يتحامل على نفسه، ولم يظهر أبداً بمظهر الضعيف. فهو محب للجميع وللمكان الذى ظل يعمل به لأكثر من ربع قرن، تغير عليه خلالها عشرات الأعضاء والرؤساء. وعلى وجه الإجمال يعتبر العم قنديل أقدم شخص فى المكان، وإذا قسمت حقوق ملكية المكان على الجميع فلابد أن ينال العم قنديل أكبر قدر ممكن.

وكم حضرت إلى النادى فى غير أوقات نشاطه لسبب من الأسباب، فأفاجأ بالعم قنديل يمارس عمله المعهود، يقلم الأشجار، ويهذب حشائش الحديقة، أو ينظف زوايا وأركان النادى، مما أشعرنى بأن ثمة علاقة خاصة جداً بين عم قنديل والنادى بأثاثه، وأروقته، وحديقته وجدرانه... كان يلوح نوع من التناسق فى وجود شخص العم قنديل وسط ذلك المكان بخصوصياته وبأجزائه. حتى ظننت أنه لا يمكن أن يأتى يوم ولا يوجد فيه عم قنديل، فلقد تساوى وجوده فى رأسى ورؤوس كثيرة مع وجود النادى بجلساته وسهراته ومروق أعضائه. وعبارة عم قنديل التى تتسلل بين حديثه :

- الناس أسرار يا ابنى.

وقد يظن من لا يعرف عم قنديل أن وراء تلك العبارة سرًا كبيرًا يحمله، ولا يبوح به لأحد.. قد يكون قاتلاً... أو هاربًا.. أو .. أو..

لكن التعامل معه كان يسقط كل تلك الهواجس، ولايمكِّن صاحبها أن يعود إليها مرة أخرى، فإنسانية العم قنديل الرحبة التى اتسعت للجميع بدت كافية لإزالة أية شكوك تدور من حوله.

بينما الزميل الذى حمل أخبار عم قنديل يتوقف ليأخذ نفسًا عميقًا من الغليون الذى يحمله... ارتفعت الكثير من الأصوات تقول:

- أين هو؟

وآخر يقول:

- لا بد أن تعيدوه فورًا...

وثالث يقول:

- النادى بدون قنديل ينقصه الكثير مما تعودنا عليه...

وعند ذاك تذكرت كيف أقعد المرض عم قنديل لفترة، وكان قد أرسل أحد أقاربه الشباب لكى يباشر عمله، عندها شعر الجميع بالفراغ، حتى قال أحد الأعضاء ذات مرة:

- النادى يحتاج لقنديل لكى ينيره.. أين قنديله العجوز..

ضحك الجميع بسبب تلك المفارقة، وصدقوا على المغزى الذى حملته عبارة الزميل...

وعندما تعدى عليه أحد الأعضاء بمجلس الإدارة ذات مرة، سارعت مع آخرين لشكوى ذلك العضو، وطلبنا منه الاعتذار له، فهو فى سن والده وضغط الجميع عليه، مما جعله يقدم له اعتذاره أمام الجميع، بينما عم قنديل يردد عبارته المأثورة فى صوت وقور وقوى :

- الناس أسرار.

وهى العبارة التى كان يستخدمها كتعليق على أى أمر من الأمور.

كما تذكرت كيف كان العم قنديل يستقبل أى غريب قدم إلى النادى ليسأل عن شخص ما، أو عن شئ ما. كان يعامله معاملة خاصة جدًا ويكرم وفادته، ويلبى طلباته، فلا يحس الغريب بأنه غريب، ويشعر بأنه من أصحاب المكان.

وكان معروفًا عنه أنه لم ينجب، واستمر يعيش مع إحدى شقيقاته بعد وفاة زوجته فى إحدى الغرف الكائنة فوق سطح عمارة من عمارات وسط القاهرة. فمسكنه لا يبعد عن النادى كثيرًا. ولم يعرف أن له أحدًا غير شقيقته، ولا أعرف من أين وصلتنى تلك المعلومات، لكنها ظلت مستقرة داخلى لسنوات طويلة.

ومن المعروف عن عم قنديل أنه يرفض أى بقشيش يمكن أن يقدمه عضو له، ويأبى بشدة قبوله. وإذا لم يكن مع العضو نقود صغيرة تساوى ما يجب أن يدفعه، كان يرفض أخذ الأوراق المالية الكبيرة لفكها وأخذ ماله منها. وتلك الحالة تعود عليها الجميع، وأصبحت بمثابة اتفاق ضمنى بينه وبينهم . وذلك يرجع إلى أن احتياجات العم قنديل كانت بسيطة للغاية، فلا يتطلب أموالاً لصرفها فى بنود صرف متعددة، وهو قد تخطى السبعين، وأصبحت رغبته للطعام قليلة وشهيته ضعيفة

فتكفيه كسرة الخبز وشربة الماء. كما لم يكن ثرثارًا يتكلم فى أى شىء لا يخصه، ولم يره أحد فى يوم يحكى عن شىء رآه، أو عن حدث جرى أمامه.. وعندما كان يسأل عن أى شخص آخر أو عن موضوع يخص آخر. كان يقول له فى أدب شديد.

ـ عليك أن تسأله هو...

وبذلك كان يقفل النقاش، مما جعل الجميع يعرفون عنه تلك الصفة، فيحترمونه، ويزيد تقديرهم له.

وفى الفترة الأخيرة ترامى إلى أن العم قنديل انقطع عن العمل لشدة مرضه، وهو ما لاحظه الجميع عليه فى الآونة الأخيرة، حيث بدا كثير النسيان، ويهتز فى وقفته وتصيبه ارتعاشة متواصلة قد تطيح بما فى يديه فى الهواء، و هو ما حدث أمام الجميع، مما جعل رئيس النادى يطلب منه فى تردد ملحوظ أن يستريح من العمل، وكرر له ذلك عدة مرات بينما العم قنديل لا يعترف بسهولة بما اعترى صحته من ضعف. وأظن أنه لا يوجد غير المرض، فهو السبب الوحيد الذى جعل كل الناس الذين أحبوا عم قنديل، وألفوا وجوده يقبلون غيابه الاضطرارى ويتعاملون مع من أتوا بعده وكانوا ثلاثة، على الخلاف بين طبائعهم وطباع عم قنديل.

قطع استرسالنا صوت الصديق الذى كان يقبض بيده اليمنى على غليونه، بينما يشير بيده الأخرى لينتبه الجميع، وعيناه تغرقان فى الدموع التى تساقطت فجأة:

ـ عم قنديل.. عم قنديل توفى مساء أمس.

عندها أسقط فى يد الجميع الذين لم يستوعبوا الخبر لأول وهلة، فالعم قنديل جزء من المكان، وبدأ الجميع يتذكرون مآثره فى حزن ووقور، بينما الصمت لا يقطعه إلا صوت من هنا وصوت من هناك يطلب له الرحمة، وصمت الجميع، وكان كل زاوية أو منضدة أو شجرة فى الحديقة، أو حجر فى البناء العتيق ينعى غياب الرجل الذى أحبه.

عم الصمت للحظات طويلة. أدركت أثناءها أن النادى بدون العم قنديل سيكون غير النادى الذى ألفناه وعرفناه.كنت أسمع الأصوات تتناثر من حولى طالبة الرحمة، أو ناعية نفسها لفقد ذلك النبل الذى كان يحمله العجوز للجميع، بينما لم يعترف أحد بعجزه كما لم يعترف هو، وكان الذى رحل ليس له مثيل فى هذا العالم ببساطته وعفويته.

عندها تذكرت العم قنديل الذى صادفته فى الأيام السابقة على وفاته يسير متوكئا على عصا. كان يحوم حول النادى يتشمم روائحه ويلتمس أضواءه وسط ظلام الليل والمرض والغياب الإجبارى. رأيته ذات مرة فى أحد الشوارع الخلفية ينظر ناحية النادى من الجانب الخلفى وفى عينيه شجن بينما وجهه الأسمر يلوح عليه قدر من البياض غير المألوف ظننته من تأثير الراحة وعدم الخروج نهارًا. أحسست بالفراغ الذى يعيشه العم قنديل، حيث كان عمله فى النادى يستغرق كل تفكيره ونشاطه اليومى. وعندما لم يرنى احترمت فيه مشاعره، ولم أظهر له نفسى حفاظًا على أحاسيسه متذكرًا عبارته المأثورة:

ـ الناس أسرار يابنى!!

وصدقت فى نفسى على عباراته، فهى تحمل نوعًا من الحكمة البليغة، فالناس أسرار فعلاً فى مشاعرهم ودقائق حياتهم الخاصة وعلاقاتهم التى لا يعلنونها.

وآخر مرة رأيته فيها قبل سماع ذلك النبأ بيومين كان جالسًا على مقعد بباب النادى متكئًا على عصاه يتسامر مع الموظف المختص، كان يلقى نظرات شاردة على كل الداخلين والخارجين، لعله يرى فى وجوههم أيامه وسنين عمره الأخيرة، وربما كان يودع فيهم شيئًا لا أعرفه... استمر جالسًا لا يظهر عليه أمارات المرض والعجز، كأنه يجتر حالته السابقة لولا أنه يجلس على مقعد، حيث كنا نراه دائمًا واقفًا أو متحركًا يقدم لنا المشروبات، وهو اليوم جالس يحتفى بالمكان من حوله وبيده كوب به أحد المشروبات التى كان يقدمها.

سلمت عليه دون أن أجعله يقف لى. كان يشد على يدى بيد معروقة وكأنه يريد أن يقول معاتبًا...

ـ لماذا لم تتمسكوا بى.. لماذا لم تتمسكوا بى؟

شعرت بالمعانى المكتومة التى حملتها إلىّ أصابعه، وأنا أطلب له السلامة ودوام الصحة...

لعله أتى هذه المرة كى يودع المكان الذى أحبه، وأفنى فيه سنوات حياته الأخيرة.. وتذكرت عبارته المأثورة التى كررتها عدة مرات.. الناس أسرار.. حقًا الناس أسرار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماهر شفيق فريد

يقين العطش
رواية إدوار الخراط

«يقين العطش» هى الحلقة الثالثة من Triptych صدر منها قبل الآن «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» إنها ثانية ثلاثية عظيمة فى أدبنا العربى بعد ثلاثية **نجيب محفوظ** وإن اختلفت عنها من كل الوجوه. وأرجو ألا يتبعها **الخراط** بجزء رابع فأضطر إلى تنقيح كلامى لأقول إنها ثانية رباعية عظيمة بعد «الرجل الذى فقد ظله» **لفتحى غانم** وإن اختلفت عنها أيضا من كل الوجوه، أو أن يتبعها بجزء خامس فأضطر إلى أن أدعوها أول خماسية روائية فى أدبنا لكن احتمال الإضافة إليها قليل فهناك آفاق أخرى تظفر بنصيب من اهتمام كاتبنا، مثل (بوبيللو) وكل ما يتعلق بها، وهناك «صخور السماء» التى ما تنى تناوشه منذ سنوات، وتتراكض كالجنين فى رحمه الخلاق، وقد تنزلق يوما إلى عالم النور.

يصدر الخراط روايته، مثلما ذيل «رامة والتنين» بأبيات للحلاج، بكلمات **لأبى القاسم الجنيد** «قد مشى رجال باليقين على الماء أما من مات على العطش فهو أفضل منهم يقينا» هكذا تتقرر ثنائية الظمأ والرى - على كافة المستويات جسدانية وروحانية - منذ الصفحة الأولى، وتتطور عبر فصول الرواية التسعة لتنتهى بمفارقة مؤداها أن «الارتواء الكامل هو يقين العطش» ولكننا قرب نهاية الرواية نعود فنتذكر مع الكاتب أنه حتى هذا اليقين ليس نهائيا، وإنما هو أيضا موضع تساؤل، ولولا هذا ما كانت ثمة حاجة أصلا إلى فعل الكتابة عنه.

كتب الخراط الرواية فى الفترة من يوليو ١٩٩٤ إلى سبتمبر ١٩٩٥ والشخصية الأساسية فيها. رغم كل ما قد يبدو من أهمية رامة وبروزها. تظل ميخائيل ذلك الدون

كيشوت فى رأى نفسه، أو الدون جوان المقلوب فى رأى رامة، مع لمسات من هملت، وفاوست - فاوست آخر موضة معدل بشرطة على حد تعبير الكاتب فى إحدى لحظات نزقه التعبيرى أو ذرابة لسانه اللفظية Glibness ليست رامة فى الحقيقة إلا إسقاطا على شاشة ميخائيل النفسية، ونحن لا نراها كائنا متفردا مستقلا وإنما نراها دائما بعينى ميخائيل المراقبتين المقيمتين عبثا، يضفر ميخائيل قلائد الزهور فى مدح جسدانيتها وروحانيتها فإنما هو ذَكرىٌ مغرق فى الذكورة، لا يختلف - إلا من حيث السفسطة والتعقيد - عن أسلافه من الرجال، أتوقع يوما بعد أن تزول فورة حماسة الإناث من قراء الخراط ونقاده وتنجاب غاشيتها أن تفتح على هذا الكاتب نار شديدة من جهة أصحاب المذهب النسوى وصاحباته، فهو فى الواقع - رغم كل استنارته - عاجز عن رؤية المرأة إلا من منظوره الذكورى المحدود بالضرورة؛ وقد فتحت نيران كهذى على د.هـ. **لورنس** و**هنرى ميللر**. والويل فى طريق **الخراط** قادم يوما، لا محالة.

مسرح الرواية أساسا هو القاهرة مع ارتدادات إلى الإسكندرية والصعيد والدلتا. وفى المؤخرة تتخايل كونا كرى كجوهرة سوداء متألقة (لم يكتب الخراط بعد تجربته الإفريقية، وهو من أوسع قصاصينا علما بالقارة وأكثرهم أسفارا». ولكن مسرحها الأكثر أساسية هو جدران النفس وأطلالها وما يتسلق عليها من ذكريات ومخاوف ورغبات، هل كان من قبيل المصادفة أن يجعل **الخراط** بطله مُرَمِّماً للآثار؟ إنما هو فى الواقع مُرمِّم لجروح ذاته العميقة الغائرة، ومفتح لجروح مماثلة فى الآخرين إنه يحاول أن يرمم قطعا من العمر، ويظل حتى النهاية يجد رامة غامضة ملتبسة ويظل الخيط الرئيسى للعمل - كما فى كثير من أعمال **الخراط** - هو محاولة اجتياز أسوار الوحدة العميقة والتواصل مع الكون والآخرين «أليس مأثورا ومجربا أننا نعيش فى تلك الجزر الإنسانية الضيقة المشهورة التى تكلم عنها - ومنها - الكثيرون؟» ليكون من قبيل التبسيط المبتذل أن يقال إن ميخائيل يبحث عن السعادة، ولو أن هذا، طبعا، يدخل ضمن مساعيه، إنه باحث أولا عن المعرفة والفهم، وبعد ذلك قد تجىء السعادة أو لاتجىء، «قال: غريبة! أنا لا أكتب هذه الكلمة «السعادة» قط، لا أعرفها، ليست فى معجمى، أنا أعرف النشوة أو التحليق أو المجد أو التحقق إلى آخره لكن حتى مفهوم السعادة ليس من عدتى الفكرية أصلا، صدقينى» يتذكر المرء هنا مقولة **سان جوست** من رجال الثورة الفرنسية ملاك الإرهاب كما دعاه الدكتور **حسين فوزى**: «إن السعادة فكرة غريبة عن أوربا»؛ وهى غريبة عن ميخائيل أيضا.

«يقين العطش» من طراز الروايات الكبرى التى لا تخشى اقتحام الأسئلة الكونية الكبرى، وطرح تساؤلات وجودية ممضة قد أرقت الإنسان منذ البداية، ولا تخشى ان تشقى أحيانا على تخوم المقالة، هذا جنس أدبى قد عرفناه فى روايات **لورنس** و**هكسلى** وغيرهما، ليس الروائى هنا كلى القدرة، عالما بكل شىء، مستخفيا داخل عالمه على طريقة **فلوبير** ليس إلها صغيرا يراقب العالم فى حياد، ويسوى أظافره لا مباليا على طريقة **جويس**. إنه منخرط حتى النخاع فى هموم شخصياته، متورط ومشارك، ولكنه قادر على إصدار الأحكام أيضا ليس أعجب من زعم البعض أن **الخراط** كاتب ذاتى النزعة، مغلق على عالمه الخاص، مشغول بالتجريب الشكلى عن الواقع اليومى. إنه أكثر انخراطا فى هذا الواقع من أغلب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتابنا، بالمعنى العميق للانخراط الذى هو محايثة ومفارقة معًا. وراء قصة ميخائيل ورامة تستطيع أن تجد فلذات حية مقتطعة من لحم الواقع الطرى: المتغيرات الاجتماعية وصداها، الهم القومى المرتبط بالتزام سياسى قديم ولكنه محدد، مافيا الآثار، الفتنة الطائفية (مع بعض توثيق أعمق كثيرا مما يعمد إليه صنع الله إبراهيم، وغيره ، فى «ذات») وصف للعشوائيات السكانية وما تستتبعه من تلاصق بدنى حميم تزول معه كل خصوصية عن أكثر التصرفات شخصية وتنهار تحت وطأة الواقع الفادح الملح - تابوهات الدين والعرف والمجتمع، انهيار الذوق نتيجة حتمية للانهيار الحضارى والأخلاقى.

«يومها فى كازينو كليوباترا أفاضت فى شرح ما أسمته ظاهرة «سمر وجدى» الراقصة الشهيرة، وفى وصف جسمها، وابتذالها، واعتبرت أن كل شىء فى مصر هو هذا الابتذال، الشيوع، التفاهة، قالت إن جسمها أشبه شىء بالأخطبوط، متعدد الأطراف، متموج، يهبش ويقبض ويعتصر، كأنما بالرغم منه، وكالرشوة والفساد والانفتاح، جسم لزج، محيط بنز، مدور وملفوف، أطراف رقيقة ولكن قوية كاسرة، جمبرى طويل يهتز فى موج الشهوات والجشع. هكذا قالت - وله شعر منسدل وشائك وسام».

وضع الخراط منذ طفولته بل ربما قبل ولادته، لبان أربعة أقانيم: الفرعونية، والمسيحية القبطية، والتراث العربى الإسلامى، والغرب. ليست هذه جداول منفصلة تجرى متوازية وقد تتلاقى فى عمله، إنها عين لحمة نسيجه وسداه، وهى مبعث هذا الثراء الفريد فى عمله. إن الأسطورة الإغريقية تتجاور لديه وتتحاور مع المعتقدات المصرية القديمة والكتاب المقدس وتراث العبرانيين والمسيحية (حزقيال، يوحنا المعمدان وسالومى إنجيل متى، أكل آدم من شجرة المعرفة المحرمة، تقديم إبراهيم ابنه للذبح مثلما فعل اجاممنون - استرضاء للآلهة - بابنته إفيجينيا، مشى بطرس فوق الماء، اعترافات القديس أوغسطين). لا فواصل بين هذا وبين تجربة - تجارب - ذى النون المصرى (بلديات ميخائيل)، وابن الفارض سلطان العاشقين، وأبى منصور الحلاج. جامع سنجر الجاولى يقوم جنبا إلى جنب مع آثار الفراعنة. وثمة ضوء واقعى حاذق يريقه الكاتب على هذا كله ليزيل عنه شبهة الوقار المصطنع والأبهة المتكلفة Pomppsity يقول ميخائيل: «صحيح ليست الآثار عندنا محل هيبة ورهبة على الإطلاق، ليست متاحف محوطة بالإجلال والتوقير، لا يعاملها الناس معاملة «متاحف» أو «آثار» بل معاملة «أشياء الحياة» وأحيانا أشياء الفرجة والنزهة والتهريج، انظرى كيف يطبل طلبة الجامعة ويرقصون ويتقصعون على واحدة ونص فى الكرنك، تحت هامات الآلهة». ربما كان هذا فى النهاية، جزءا من عبقرية مصر المميزة: إنها، رغم كل احتفالها بالموت، لا تنظر إليه فى سياق الحياة، باعتباره امتدادا لها، بشكل ما الموت عندها مناسبة للاحتفال، وتوكيد للنقيض.

والحضور العربى ماثل فى هذه اللغة التى يديرها الخراط بين أصابعه (فى أحيان قليلة تدور هى به) ويصنع بها الأعاجيب، هناك لعبه المألوف على الإصاتة، وهو هنا يلعب بخمسة حروف: الباء، والعين، والضاد، والفاء، والطاء وهناك ابتعاثات - مهما تكن خافتة - لعالم

الف ليلة وليلة وعبقرية شهرزاد (ربما كان ما يجذب الخراط إليها هو عين ما يجذبه إلى الشعب المصرى. قدرته المدهشة على البقاء رغم كل دواعى الانحطاط والتآكل والفناء). وهناك البعد الغربى فى ثقافة الخراط عالم روسو الجمركى وكهف دلاكروا الصحراوى، سوناتة هايدن رقم ٦، سوناتة الفلوت والهاريسيكورد من مقام سى صغير لباخ، موسيقى مونتفردى الدينية، كونشرتو الترومبت والأوركسترا لألبنيونى، أو برات الإيطاليين وفاجنر وموزار وغيرهم، كونشرتو بولانج للأرغن والوتريات. ثم كأنما يعيدنا الخراط فجأة إلى الأرض ولكن دون ارتطام بجيوب هوائية - نجده يبتعث لوحات أحمد صبرى، أو يبتعث بولا (إقبال) الحوامدى حفيدة أمير الشعراء شوقى بك، أو عبدالوهاب القديم يشدو بلون نجواه وشجاه «لماانت ناوى تغيب على طول» أو استجاشة العواطف الوطنية مع أغنية «مصر التى.. وفى دمى» أو وردة الجزائرية «خدنا حلاوة الحب كله».

فى أعمال الخراط ما يشبه أن يكون تزاوجا داخليا، أو حتى سفاحا لذوى القربى إن مجموعة «حيطان عالية» تحوى بذور أغلب ما تفرع فى أعماله التالية «محطة السكة الحديد» التى ظلت تناوش وعيه عبر السنين، مثلا تعاود الظهور هنا فى مطلع الفصل السابع «جسد غامض الوضاءة» يقول علماء الوراثة إن هذا النوع من زواج الأقارب يثمر فى الغالب نسلا ضعيفا مهزولا. ولكن الخراط قد حطم بعضا من قوانين الوراثة، مثلما حطم أشياء أخرى كثيرة (ليست كلها، بالمناسبة، مستحقة للتحطيم) فالقديم لا يفتأ ينبعث فى كل عمل جديد له ناضرا بماء الحياة، يسرى نسغ الحيوية فى عوده.

من نافلة القول أن يتحدث المرء عن البعد الإيروطيقى فى عمل الخراط، فهذا جانب قد أشبعته الأقلام بحثا حسبى أن أذكر هنا مدى تغافل الوعى الفيزيقى حتى فى جغرافية عمله: «جسد الدلتا مفتوحة الساقين على البحر المختلط بالأوشاب والأكدار والطمى الخصيب» أو «جسد الصعيد القضيبى المنتصب ريما سمهريا لا عوج فيه» كتب سارتر يوما فى «أورفيوس الأسود» يقول إن الشاعر الإفريقى يمنح الطبيعة عضوا تناسليا والخراط يصنع شيئا من هذا القبيل إذ يؤرس (بالسين نسبة إلى إيروس) ظواهر الطبيعة الساكنة، وليس السلوك البشرى وحده.

والصورة السريالية - إلى جانب التعبير الواقعى (بل كنانتورالى) الدقيق المحسوب - من أدوات الخراط الأساسية «رأى قلعة صلاح الدين قد اقتطعت من بين خاصرتيها وحلقت فى الفضاء منزوعة من جذورها، سبحت فى سحاب ملوث بالزرقة الكامدة، كان طيرانها فوق القاهرة غير مرئى لأحد غيره وهو ينظر إليها دون دهشة، بل بشىء من الملل ورأى فى مكان انتزاعها من الأرض أثداء نسوية منطرحة على جسد التراب المبلل قليلا، مبتورة ولكن بضة باللبن المحجوز الذى لا ينسكب هذه كلمات قد كان ليفهمها - على نحو أعمق من أى منا - مصورون من طراز فؤاد كامل، أو أحمد مرسى، أو رمسيس يونان صاحب «العشق المفترس».

حسية الخراط تتمثل فى إدراكه اليقظ للمرئيات والمسموعات والمشمومات والملموسات والمتذوق، وفى حديثه (على لسان نور الدين) عن أساليب صنع الحب، وأوضاعه الخلفية والأمامية وعلى جنب، فى الآداب

الشبقية الهندية والعربية، وفى المنمنمات الإيروسية، وفى تلذذه - كأنما يتلمظ بشفتيه - بتعداد أصناف الغداء : «أطباق الستيك المفلفل نصف النيء ينضح بعصارته الشهية المتبلة البنية المحمرة، والجمبرى المشوى بطراوة لحمه متماسك القوام وطبق البطاطس المقلى والزواق من الخضار السوتيه مع رابع أو خامس زجاجات الاستيللا المثلجة» هذا كاتب يدرب حواسنا، التى فَلَّتْ من حدها الألفة، ويعلمنا من جديد كيف نتذوق ثمار هذه الأرض، الأقوات الأرضية بتعبير أندريه جيد.

فى الختام أقول: نحن محظوظون إذ عشنا فى زمن إدوار الخراط، وتلقفنا كل كلمة من كلماته إذ تخرج طازجة ساخنة من المطبعة قال دريدن يوما وقد أذهله ثراء المادة الإنسانية فى «حكايات كانتربرى» لتشوسر: هاهنا وفرة الفيض الإلهى Here is Gods, Plenty وفى عمل الخراط شىء من هذه الوفرة الإلهية مع بعض وفرة شيطانية أيضًا ولكنه يظل أساسا هيومانى المنظور، الإنسان عنده مقياس كل شىء من هذه الأرض وإليها يتحدث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بشير القمري

مناجاة إلى المعتمد

لا شىْ يمنعُ من الذّهاب بعيداً فى الحكْمةِ أوْ فىِ الجُنونْ. لا شىْءْ يمنعُ من اعتقالِ الشّجنْ. هى ذى صورتك ترتحلُ عبْر مسافاتِ مُرّاكش والمدنِ التى طاردتك صبياً، ثم كهلاً عشقتها. طفت بها. مثل كعبة من رُخامْ. مارستَ بها غوايتك. حُرّاً. طليقاً. وأنت اللّحظة - فى ليلها الشّتوى - تنصتُ إلى إيقاع شعر تولّى. إلى مطرِ تدلّى، أو نساءِ هارباتْ.

هى ذى صورتك
تخترق مساحات النهّار ثم النهار
ثم اللّيل على اللّيل واللّيل
وعلى انكسارات فجرِ تجلّى

وحين تفاجئنى - أفاجئك خلسة

تجمعُ أوراقكَ

تجمع ما ضاعِ منك فى إشبيلية المُقفرة

تجرُّ أذْيالَ مَرارتك

تمضى، وحدكَ تمضى،

وتمضى إلى (أغْمات) مُبتعداً

تهربُ منّى - لا أهربُ منك

أدعوك إلى جلْسة فى العَراءْ

أو إلى خيْمة من وبَرِ الوقْتِ العنيدِ

نأوى إليها معاً

نشرَب نخْبَ السّلامةِ

نشرَب صهْباء الذكرياتِ

نشرَبُ ما تبقّى منْ عَسَلٍ مُصفّى

أوْ نُدْمِنُ كُربتَنَا.

لا شىْءَ يمنع من الذهاب إلى مُرّاكش الآن

إلى مُتعتك اللاّهبةْ

إلى عذابكَ فى القَيْدِ

وفى القيظ

أوْ فِى فىْ نُخَيْلة هى عروقك

تمتدّ فى الأرْضِ

وهى بعضُ وجهكَ بعضُ دَمِكْ

يُدّده الصّخْبُ فى جحيمِ الطرقاتْ.

أنت فى (أغمات) غريبٌ هناك

تَنْتبِذُ رُكنَ الهزائم

وأنا فى الرّباط أقاسمك شرارةً للحنينِ

أو اليقين

أقاسمك الزّمن المعتّق فى كراريس العاشقات

أكادُ أُجَنّ، لا ،

نكادُ نُجنّ

نقلّب صفحة الماء اللّجينِ

هسيسَ النّارِ والرّمْل

تملك تأتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو أنا أملك الملكية

تخطّ كتاباً لابن تاشفينَ

إلى اعتمادْ

وتنقُشُ الريحُ طيفك

على مقربةٍ من مقام الأولياءْ

ومن جامع الفَناء ـ الكتْبية

كلّ مراكش لك،

لك الآن وحدك

مراكش الآن استوتْ. جزيرة بيرْمُودا. مُثلثاً للانخطاف. أو الجفاف. أنت ربّان الصمت. عاشق الحرفِ والكلمات.. تزُفّ إلى الشعْر. إلى الغِناءِ.

إليك تحنّ قيثارة زرْيابٍ

يحنّ طوْقُ الحَمامَةِ

تحنّ الذّخيرةُ بأسمائها،

تحنّ الأندلسُ الماكرهْ.

مثل كتابٍ. مثل امرأةٍ غامضةٍ في المساء.

لا شئ يمنعُ من الذّهاب إلى الغياب. إلى لذّة مُستباحةٍ فى دَارَةِ مُرّاكش. فى تجاويفِ أزقةٍ جانبيةٍ خلَتْ من عُشاقها ـ خلِتك فيها سوى أنّ بناتك

النّائحات. سوى أنّ أمك الـروّميةَ لم تعُد تتقنُ لُغةَ الفـتنةِ الكُبرى. هى ذى مُراكش. صورتك. تمدّ إليك غُرْبتهـا. تبسُط نحوك اهْتزازات الأشْرعَهْ. بين صهْريج المنارة (غيليز) وها أنتَ يـا أنْتَ يا أنت. تحْضُنُ رغبتك بيديكَ. ها الشعْرُ. ها السّيفُ. العمامةُ. ها سلطان الحكمة والعشق والجنون ـ استفقْ.

لا شئْ يمنعُ من الذّهاب إلى الغياب إلى الذّهاب

إلى سـيرتك الـقاتلة ـ أمـيـر التّعب. نريدك بيننا. ندعـو إليك الأوْفياءْ

وننْسى فجيعتك. ننسى أنك كُنْتَ الذى كُنْتَهُ معتمداً

فى الشعر. فى السياسة. وفى كتاب العشق منفرِدا.

الرباط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمير مكرم ببباوي

الخميس

جففت فاطمة حبات العرق المتراصة بانتظام على جبهتها السمراء. كانت حرارة المطبخ والبخار المتصاعد من أوانى الطبخ هى السبب فى هذا العرق الغزير. اليوم الخميس وليس معنى ذلك أن هذا هو اليوم الوحيد الذى تقضى فيه معظم ساعات النهار فى مطبخها الضيق، ولكن الخميس يحمل علامة أخرى مميزة فى حياتها. اليوم يوم الكوارع طاف بذهنها عدد أيام الخميس التى طبخت فيها الكوارع منذ تزوجت وحتى اليوم، ولكن عقلها البسيط لم يستطع أن يحصى هذا العدد غير المتناهى دائماً الخميس هو يوم الكوارع. رجعت بذهنها إلى الوراء، لعام زواجها الأول، وسألت نفسها هل طلب منها زوجها أن تخصص يوم الخميس للكوارع أم هى التى بدأت هذا التقليد الذى قاوم الزمن لمدة خمس عشر سنة؟ زوجها هو الذى طلب منها ذلك. ولكنها لم تحس بأية دهشة عندما فعل، فهى دائما تذكر همسات أمها وخالتها، وأحياناً عمتها، والتى كانت تتبين منها كلمات غامضة، غير مفهومة. وهى ليست بلهاء، فأمها وعتها منذ أيام خطبتها. وهى مازالت تذكر آخر مرة حدثتها أمها قبل زواجها عن هذا الموضوع، عن الزوج و الزوجة ودور كل منهما. «شوفى يا فاطمة يا بنتى تسمعى كلام جوزك. جوزك بيشقى طول النهار علشانك إنتى و لازم يفهم إنك بتقدرى تعبه. إطبخى اللى على مزاجه وكلى اللى على مزاجه وما تنسيش الكوارع... «لازمة الكوارع إيه يامه؟» «الكوارع يا بنتى تخلى الراجل جامد وقوى تصلب عوده وتقيم فرعه وتخليه زى السبع» «يعنى إيه يامه» «يعنى فى السرير يا هابلة» وضحكت أمها وضحكت هى... ضحكتين مختلفتين. أمها ضحكت فى وقاحة فجة، أما هى فضحكت لأنها لم تفهم شيئا ولعلها هى اليوم أيضاً لا تفهم.

حازت هذه القصة لقصيرة على الجائزة الأولى فى مسابقة مادلين لامونت لإبداع الطلبة فى الجامعة الأمريكية (عام ١٩٩٧).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زادت الحرارة فى المطبخ وزادت حبات العرق على وجهها وعنقها. كانت تنتقل بين الحوض وموقد الغاز لتراقب حالة كل إناء موضوع على النار. خمسة عشر عاماً وكل يوم خميس كوارع. ها هى تخطو نحو الثالثة والثلاثين ولها من الأبناء ستة، أكبرهم فى الرابعة عشرة وأصغرهم فى الثالثة. مئات أيام الخميس وإسماعيل لا يكل ولا يمل. وهى تعرف إسماعيل يوم الخميس جيداً، يصحو من النوم فلا يلقى عليها تحية الصباح. يأكل طبق الفول وبعض أقراص الطعمية ثم يرحل إلى الدكان. لا تعرف ماذا يفعل فى الدكان يوم الخميس، كل ما تعلمه أنه يعود فى العاشرة مساء و فمه يفوح بعدد كئوس الخمر التى احتساها فى الخمارة. وما أن يدخل حتى تضع له طعامه على المائدة وتذهب لتتأكد أن كل أطفالها قد ناموا. وبعد الكوارع يدخل حجرة النوم وتدخل وراءه.. ويقترب منها فتنفر لرائحة الثوم المختلطة بالسبرتو المنبعثة من فمه. ثم يخلع ملابسها ويخلع ملابسه بعد أن يطفئ نور الحجرة. هى تعرف كل جزء فى جسده.. الأصابع الخشنة والأظافر القذرة، والذراعين السمينتين القصيرتين، والصدر العريض والأكتاف المحنية قليلاً إلى الأمام. أسنانه بعضها مكسور وشعره أكرت قلما يغسله بصابونة النابلسى كما تفعل هى. أذناه ساخنتان دائما فى هذه اللحظات الحارة. يقترب منها ويحتضنها فتلامس رأسها شعر صدره الكثيف وتشم رائحة العرق تحت إبطيه فتكاد تطلق زفرة ضيق ولكنها لا تفعل. تحس بيديه تنحدران على ثنايا جسدها وأما شفتاه فمضمومتان صامتتان. لا يقبلها فالقبل ميوعة فى عالمه. تحس بكل حركاته ومتى تحين كل حركة.. متى يبطئ ومتى يلهث ومتى يسرع، ومتى يقترب من النهاية وطبعاً متى يبلغ منتهاه منها. ضحكت فى داخلها عندما تصورت أن إسماعيل يشبه المنبه، له زمبرك يملؤه طوال الأسبوع ويطلقه فى تلك الدقائق القليلة ليلة الخميس. عشر دقائق.. فقط. دائما تلحق كلمة «فقط» بالعشر دقائق وهى تقص على أمها أحداث ليلة الخميس. وأمها تقول لها: «يا بنتى الراجل شقيان طوال الأسبوع والجدع على قد مايعوز والست على قد ما يعوز جوزها.»

عشر دقائق لإسماعيل مع فاطمة، آخرها تتلاحق حركاته المحمومة ويزداد ضغط يديه وجسده على جسدها الذى مازالت به ومضات من الصحة والشباب.. فقط ومضات، عشر دقائق فقط، يصل بعدها إلى منتهاه فيذهب إلى دورة المياه ليغتسل ثم يلبس جلبابه وينام وعلى شفتيه ابتسامة رضا. أما هى فلا تغتسل، لعلها لا تحس أنه واجب عليها لمجرد أنها نامت مع زوجها، وربما لأنها لا تعرف أن ما حدث هو ما يجب أن يحدث عندما ينام الرجل مع امرأته.

باتت تظن أن إسماعيل آلة، كل وظيفتها الوصول إلى القمة له وحده كل أسبوع، فى نفس الوقت ولذات المدة. وطاف بخاطرها أنها لا تعرف عمر إسماعيل. لم تر له شهادة ميلاد قط لكن أمها قالت لها عندما جاء إسماعيل ليطلبها من أبيها: «إسماعيل عريس لقطة.... راجل بصحيح... وكسيب كمان... مش كبير... أكبر منك بخمستاشر سنة بس.» هذا يجعله الآن فى الثامنة والأربعين. فكرت فى داخلها فى باقى الرجال الذين تعرفهم هل كلهم يفعلون ذات الفعل ليل الخميس؟ سعيد زوج عزيزة أختها يفعل، لكن فى ليلة الأحد، كما تخبرها أختها، الأحد لأنه حلاق، و إجازته يوم الإثنين. كانت وهى فى المطبخ الضيق تسمع حديثها مع أختها فى السوق يوم الثلاثاء. «ياختى يابختها زينب، جوزها مات ورحمها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من عذاب كل أسبوع.» تفى من بقك يا عزيزة... وحياتك إنتى ضل الراجل ولا ضل حيطه.» ابتسمت عندما تخيلت عزيزة فى جلبابها الأصفر يوم السوق، وهمست لنفسها «يخرب عقلك يا بت يا عزيزة.»

افاقت من تخيلاتها على رائحة احتراق الأرز فالتفتت إلى الموقد وأخذ الطعام كل اهتمامها. ثم جال بخاطرها سؤال وهى تنظر إلى الكوارع هل الكوارع هى التى تجعل اسماعيل يضاجعها ليل الخميس؟ أم هى التى تجعله يستمر طوال العشر دقائق؟ لم تكن تعلم إذا كان سعيد زوج عزيزة يأكل الكوارع ليلة الأحد، ولكنها ظنت أنه يفعل. كانت الكوارع قد نضجت ورائحتها تصاعدت فى المطبخ، فنادت فاطمة على خادمتها التى كانت منكبة على كوم غسيل الأسبوع ثم قالت لها إسمعى يا بت؛ تاخدى حلة الكوارع دى و تروحى لجوزك دلوقتى وخدى باقى اليوم أجازة» ارتسمت ابتسامة على وجه الخادمة وغمغمت "تشكرى يا ست" ثم مسحت يديها فى جلبابها الكالح ووضعت طرحتهاعلى راسها وأمسكت بكنزها الثمين - حلة الكوارع - بيدين مرتجفتين وتركت فاطمة فى المطبخ تحاول منع دمعة ساخنة من الانحدار على خدها.

قضت فاطمة باقى اليوم فى إعداد الطعام لأبنائها ولإسماعيل. وبعد قليل عاد الأطفال من المدرسة ودخلوا عليها فى المطبخ واحداً تلو الآخر، وبهم فرحة طاغية لأن الخميس جاء وغداً الجمعة»، الإجازة. وضعت لهم الطعام وأطعمت الصغار منهم بيديها ثم جلست معهم قليلاً حتى وصل إسماعيل فانسحبوا فى هدوء وكأنما يعلمون وهم فى هذا العمر الغض ماذا يعنى ليل الخميس لكل الأزواج، أما هى فقامت مسرعة لتضع أطباق الملوخية والأرز أمامه على المائد. لمحت دهشة على وجهه عندما رأى الملوخية ولم ير الكوارع، ثم لمحت نظرة فى عينيه لم تتبين مغزاها. تناول الطعام فى آلية رغم جوعه الواضح ثم دلف إلى غرفة النوم. انتظرت هى قليلا ثم دخلت الحجرة وراءه أدهشتها الظلمة الحالكة داخل الغرفة والتى لم تتوقعها وأدهشها اكثر صوت غطيط إسماعيل المزعج. اقتربت من السرير وأحكمت الغطاء حوله ثم نظرت إلى عينيه المقفلتين وخيل لها أنها فهمت مغزى نظرته على المائدة.

نبيل فرج

وثائق أدبية

ثلاث رسائل مخطوطة

من عزيز فهمى إلى طه حسين

من بين تلاميذ طه حسين الذين اقتربوا منه جدا فى الجامعة المصرية، واختلفوا إليه خارج قاعات الدرس، الكاتب والشاعر الوطنى عزيز فهمى، الذى جمع فى دراسته العالية بين الآداب والحقوق، كما جمع بينهما فى الدفعة السابقة عليه محمد مندور، فحصل عزيز فهمى على ليسانس الآداب سنة ١٩٣٢، وعلى ليسانس الحقوق سنة ١٩٣٣. ثم سافر إلى فرنسا، ونال درجة الدكتوراه فى القانون من جامعة باريس فى ١٩٣٨، ولم يتمكن من الحصول على الدكتوراه فى الآداب، التى كان يعد لها فى السوربون، بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية.

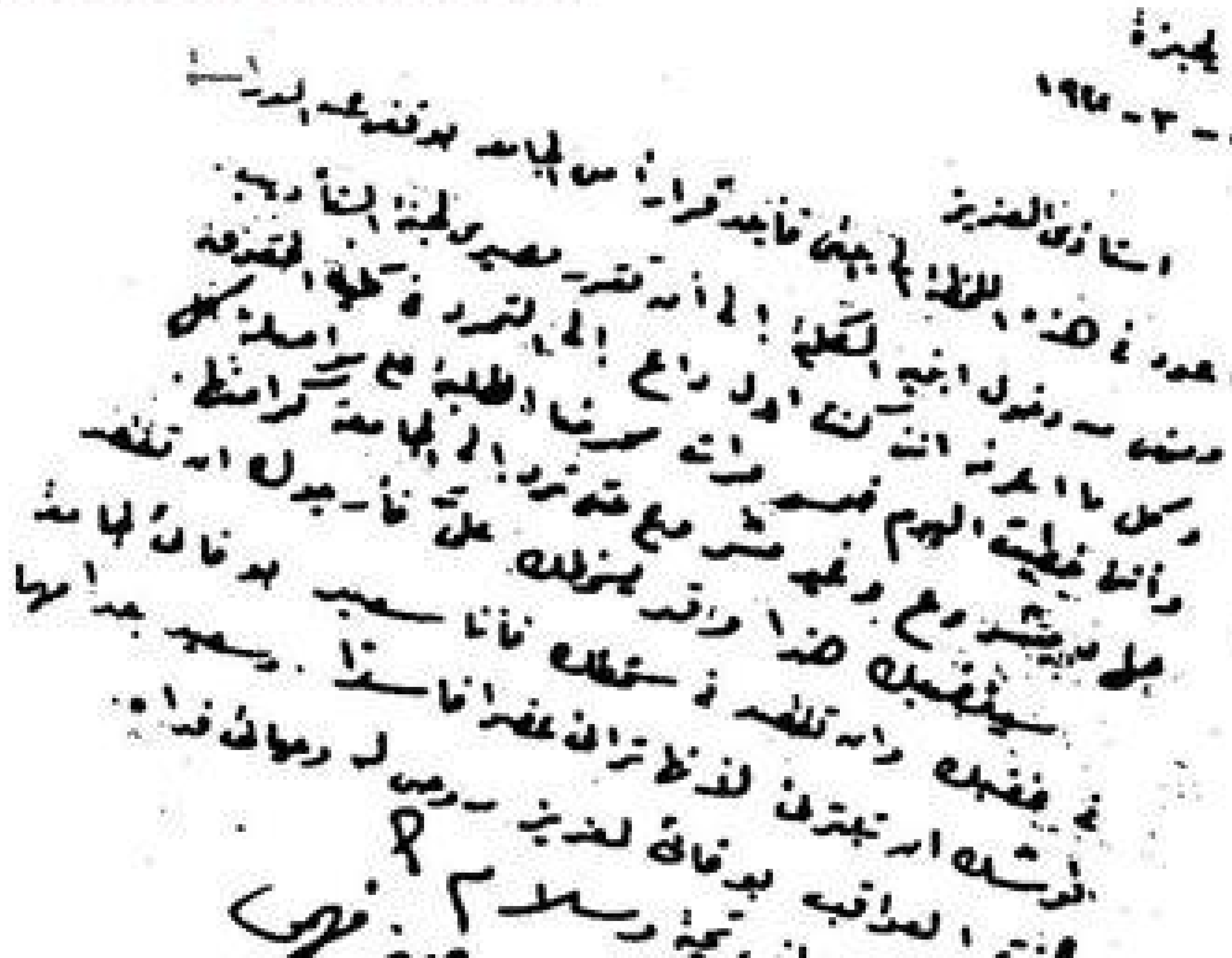
ولا شك فى أن ثمة علاقة تستهوى النفوس بين الآداب والقانون خاصة عند أولئك الذين ينزعون منزعًا إنسانيا مثل عزيز فهمى.

وتاريخ النهضة الأوربية - على سبيل المثال - يحفل بكثير من أعلام هذه النهضة ممن درسوا القانون فى جامعات «مونبلييه» و«بولونيا»، كما درسوا فى الوقت نفسه، أو فى وقت لاحق، الأدب والمخطوطات الكلاسيكية فى عواصم التراث اليونانى والرومانى، مثل فرانشيسكو بتراركا.

والثقافة العربية الحديثة تفيض أيضا بالأدباء والشعراء والنقاد الذين جمعوا بين دراسة القانون والآداب.

ولأن شهادة الدكتوراه التى تمكن عزيز فهمى من الحصول عليها قبل الحرب العالمية الثانية كانت فى القانون، فقد تحدد عمله فى مجال النيابة العامة والمحاماة. إلى جانب كتاباته السياسية والقصصية

عزيز فهمي



الجيزة

٢٢-٣-١٩٦١

استاذي العزيز

[illegible]

عزيز فهمي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والشعرية المتفرقة فى كثير من الصحف والمجلات التى عبرت - مع خطبه الكثيرة - عن ثورته ضد الاستعمار والحكومات الرجعية، وعن إيمانه بالعدل والحرية والكرامة، كما عبرت هذه الكتابات المتنوعة عن الامه وآماله فى النهضة والتقدم.

ومن يطالع أدب عزيز فهمى فى مجموعه سيجد أن قضية الحرية هى القضية الأساسية فى حياته، اعتبرها كلمة الله، والمرادف الوحيد للحياة.

وعزيز فهمى هو الذى استطاع سنة ١٩٥١ أن يلغى التشريعات المقيدة لحرية الصحافة، التى كانت الحكومات تزمع إصدارها وهو عضو فى البرلمان الوفدى، فى أثناء رئاسة أبيه عبدالسلام فهمى جمعة مجلس النواب، بل أن يرفع من القانون أيضا إباحة الحبس الاحتياطى فى جرائم النشر. وإليه يعود الفضل كذلك فى إثارة كثير من الاستجوابات الخاصة بحقوق الشعب المهدرة.

وقبل هذا التاريخ بسنوات كان عزيز فهمى أحد ضحايا حملة الاعتقالات الشهيرة التى قادها إسماعيل صدقى سنة ١٩٤٦ ضد الفكر الحر والمفكرين الأحرار، وزج به فى سجن الأجانب، وفى السجن كتب قصيدة من أبياتها:

«أهبت بقومى أن يذودوا عن الحمى
ومازلت أدعوهم ومازلت أشهد
وأنذرت حتى بح صوتى ولم أزل
دموعى تناديهم وصوتى يردد»

على أن ارتباط عزيز فهمى بالحركة الوطنية يرجع إلى صباه المبكر. ففى سن العاشرة وقف فى أحد المؤتمرات الشعبية فى مدينة طنطا، وسط جموع ثورة ١٩١٩ وقادتها، يلقى أشعاره الوطنية، مرتديا البنطلون القصير وظل هذا اللهب الوطنى متقدا فى صدره طوال حياته.

وعقب إلغاء معاهدة ١٩٣٦ اشترك فى المقاومة الشعبية فى مدن القنال ضد الإنجليز. وفى ١٩٥١ سافرإلى اليونان، وطاف ببعض مدنها.

ولد عزيز فهمى فى طنطا سنة ١٩٠٩. ولقى مصرعه غرقا فى ترعة الإبراهيمية بقرية الفشن فى أول مايو ١٩٥٢، فى الساعة السابعة والنصف صباحا، وهو جالس فى سيارة تاكسى موديل ١٩٥١ رقم ١٨١٩، استقلها من القاهرة، من موقف التاكسيات المجاور لمحطة القطار، حين وجد أن القطار الذى تعود على ركوبه فى الساعة السادسة غادر المحطة قبل موعده نتيجة تعديل مواعيد القطارات الصيفية فى أول مايو من كل سنة.

فى أثناء سير السيارة على الطريق الزراعى الهادئ، بسرعة ملحوظة لا تقل عن ٧٠ك م. اعترض طريقها صبى فى العاشرة، يعبر الطريق وهو يجر خلفه حمارين محملين بالأسمدة، وقيل إن قرويين يمتطيان حمارين هما اللذان اعترضا طريق السيارة، فانحرفت يمينا لتتفادى ما أمامها، واصطدمت صدمة قوية بشجرة «صفصاف» أدت إلى اختلال توازنها، فلم يستطع السائق، ويدعى على عبد المجيد هويدى، التحكم فى عجلة القيادة، وانقلبت السيارة على الجانب الأيمن، ثم على ظهرها، وسقطت فى الترعة بعد أن تهشم زجاجها وسقفها

[illegible]

٢٠-٩-٩٠

أستاذي العزيز

كتبت إليك منذ أيام ... ماذا أحدثك عنا؟ ... واليوم أكتب [illegible] ... وأنا [illegible]
[illegible] الرومانيين وتعرف عن أبطال [illegible] وأنت تعرف [illegible]
[illegible] وأنت تعرف [illegible] الإيطاليين؟ أم أحدثك
[illegible] أحدثك اليوم عن شيء ... [illegible] قليل من الفرنسيين؟

في محكمة الجنايات [illegible] هذا الصباح فرأيت فيما يرى النائم أني
[illegible] صديقي الزيات ورأيت [illegible]
تماما ... [illegible] ... [illegible]

... أما صديقي عبد الزيات فقد [illegible] الفرنسيون [illegible]
[illegible] إلى منصة القضاء ثم [illegible] وأمروه أن يتشقلب في الهواء
عشر مرات [illegible] وأمروه أن يتشقلب [illegible]
محكمة الاستئناف [illegible] الحكم الأول وأضافت إليه خمس شقلبات أخرى
حكمت عليه بأن يتشقلب ١٥ مرة!

... في محكمة الاستئناف رأيت صديقي الزيات يتشقلب شقلبته الأولى
ورأيت [illegible] صديقي الزيات [illegible]
الزيات وقال [illegible] كيف يتشقلب؟ [illegible] الصديق
[illegible] فلم [illegible] وتعرت في [illegible]
وهنا [illegible] الزيات من [illegible] وقال [illegible] لا أتشقلب [illegible]
بإفراج [illegible] هؤلاء الأربعة [illegible]

وتشقلب الزيات شقلبته الثانية [illegible] فأمروه الزيات عن
الشقلبة [illegible] أن يواصل شقلبته [illegible] أن يتشقلب للمرة الثالثة
[illegible] لا يتشقلب بعدها أبدا [illegible] من النافذة إلى القاعة فأقسم أنه
[illegible] صديقي في المنام [illegible] الحكم أمام محكمة النقض [illegible]
[illegible] النقض والإبرام [illegible] ثم انتبهت!

ولا أدري [illegible] صديقي الزيات سيسلم أمره إلى الله ويتشقلب [illegible]
والإبرام أم سيقدم [illegible] وتكون [illegible]
[illegible] يقدم الالتماس ...

وكم كنت أحب أن أكون في [illegible] صديقي الزيات وهو يتشقلب أمام
محكمة النقض والإبرام ولا [illegible] أصدقائي في [illegible] ولكن
[illegible] الرياح [illegible]

[illegible] صديقي الزيات وأنا أعرف [illegible]
[illegible] بيانه وتكن [illegible]
تحية حارة يا سيدي الأستاذ [illegible]
وأنا [illegible] أينما كنت [illegible]

عزيز [illegible]

[illegible] تحية [illegible]

٢١ [illegible]

أستاذي العزيز [illegible]

أقدم [illegible] لا أزال [illegible] فقد
[illegible] ولا أزال [illegible]
[illegible] المسرح [illegible] أن [illegible]
[illegible] في [illegible] من أجزاء [illegible]
[illegible] من الأدباء
[illegible] يتشقلب في [illegible] وأنا [illegible]
[illegible] يتشقلب [illegible] في باريس [illegible]
والشراب [illegible] الفرنسية [illegible] لا أزال [illegible]
يتشقلب في [illegible] الفرنسيين [illegible] لبودلير [illegible]
اللغة الفرنسية [illegible] وبودلير [illegible] أقرأ [illegible]
على قراءة [illegible] بودلير [illegible]
[illegible] البدو [illegible]
[illegible] الناس [illegible] وأنا [illegible]
[illegible] فأنا [illegible]

Paris Poste Restante
Bureau 31 Rue [illegible]

وجوانبها، على بعد ٣٢ مترًا من ظهور احتكاك الفرامل بالأرض، وغمرتها المياه.

تجمع أهل القرية حول الحادث، وتمكن السائق من الخروج سالما دون إصابات تذكر.

أما عزيز فهمي فقد انتشل من داخل السيارة الغارقة جثة هامدة، مليئة بالكسور والكدمات والرضوض، في الرأس والوجه وضلوع الصدر، فلم يجد معه أى إسعاف، ونقل جثمانه إلى مستشفى العياط، وكان يرتدى على جسده النحيل جاكتة بنية، وبنطلونا داكنا، وقميصا سمنيا، وكرافته سوداء.

وبعد قليل دعى جنود المطافى لإخراج السيارة، وعثر على أوراق مبتلة من مستندات القضية التى سافر عزيز فهمي من أجلها، وعلى بعض الأوراق الخاصة، وعلى حقيبة نقوده وبها سبعون جنيها، وبطاقة نقابة المحامين، ومفكرة. كما عثر فى قاع الترعة على قلمه الحبر، وعلى طربوشه طافيا على سطح الماء. وقبل أن يرتفع الضحى، تم إبلاغ أسرته بالحادث. وسرعان ما تطاير الخبر لتعلم به مصر كلها.

ويبدو أن موت الابن عزيز كان فوق طاقة احتمال الأب، فأخذه الذهول عن دنياه، وراح يلهج باسم عزيز، ويتحدث إليه، ويستمع منه، كأنه أمامه بطلعته النبيلة، غير منتبه إلى أحد من المحيطين به من الأهل أو الزوار ونعاه طه حسين بكلمة مؤثرة فى جريدة «المصرى»، نشرت فى اليوم التالى مباشرة (٢ مايو ١٩٥٢)، عنوانها «كنت أنازع والده بنوته..»

وهذا نصها:

«خرجت من دارى ظهر اليوم لزيارة حضرة صاحب المقام الرفيع مصطفى النحاس باشا، فلم أكد أصل إلى داره حتى لقيت صديقا فجأنى بهذا النبأ، فانصدع له قلبى، ووجمت له نفسى، ومازالت واجمة إلى الآن، لا تستطيع أن تعود إلىّ، كأنها تسعىَ فى أثر هذا الفقيد الكريم.

كان عزيز من أنجب تلاميذى وكنت به معتزا فخورا، وكان وفيا لى إلى أقصى غايات الوفاء.

غالب صدقى - رحمه الله - فغلبه وجمع رفاقه وأساتذته للاحتفاء بى على رغم الحكومة القائمة حينئذ، ثم لم ألق منه بعد ذلك إلا ودا صافيا يصور نفسا صافية.

وكنت أفاخر به والده الكريم، وأنازعه بنوته، وما أكثر ما زعمت له أنى أحق الناس بالمفاخرة به فى مواقفه المشهودة فى الدفاع عن الحرية، فى مجلس النواب، وخارج مجلس النواب. حتى حين كنت أخالفه فى بعض الرأى كنت أفاجأ إذ ذاك ببراعته، وأنكر عليه رأيه فى تعديل قانون مجلس الدولة.

وكنت أنتظر له مستقبلا باهرًا، وكنت أنتظر منه لوطنه الحزين خيرا كثيرا، ولكن الله أبى إلا أن يمتحننا فيه، وكان أمر الله قدرًا مقدورا، فحزنى عليه متصل، وفجيعتى فيه لايفوقها شىء إلا فجيعة والده المرزأ الكريم.. أنزل الله السكينة على قلبه وألهمه صبرا جميلا».

طه حسين

وتحوى مقدمة طه حسين لديوان عزيز، الذى صدر بعد مصرعه، إشارة إلى ما عاناه هذا الأب، وكل من عرف عزيز فهمى ويتجلى فيها شدة عطف الأستاذ على تلميذه، أو الأب على ابنه. كما أن تقدير التلميذ لأستاذه، وإعجابه به - الذى تفصح عنه رسائل عزيز إلى طه حسين - ظل متواصلا حتى آخر يوم فى حياته.

تلقى طه حسين من عزيز فهمى ثلاثة خطابات. وربما كانت هناك خطابات أخرى غيرها مفقودة، ذكر منها عزيز فهمى، فى رسالته الثانية، رسالة سابقة بعث بها من «فانتى ميل» إلا أن زوج ابنته الدكتور محمد حسن الزيات لم يسلمنى غير هذه الخطابات الثلاثة فقط.

واسم الزيات الذى يرد فى الرسالة الثانية هو شقيقه عبده حسن الزيات، وكان صحفياً لامعا.

الخطاب الأول فى ٢٢/ ٣/ ١٩٣٢، عندما كان عزيز فهمى طالبا فى الجامعة، عقب فصله أوبتعبير أدق عقب وقفه عن الدراسة، لمشاركته فى المظاهرات التى عمت الجامعة المصرية كلها دفاعا عن طه حسين، الذى صدر أمر بنقله من عمادة كلية الآداب الى وزارة المعارف، دون أخذ رأى مجلس كلية الآداب، أو مجلس إدارة الجامعة الأعلى، مما عُدَّ تعديا صارخا على استقلال الجامعة وحريتها، ليس له سابقة منذ إنشائها كجامعة أهلية، ثم حكومية.

وكان طه حسين يتمتع حينذاك بمحبة الأساتذة والطلاب، وبتقديرهم البالغ له إلى حد استقالة مدير الجامعة المصرية، أحمد لطفى السيد، وعميد كلية العلوم، احتجاجاً على هذا النقل، وَوَضَعَ طلبة وطالبات الجامعة شارات الحداد السوداء على صدورهم.

ومن يراجع دوريات هذه المرحلة سيجد أن هذا التعدى من الحكومة كان مألوفا أومن الأحداث المتكررة، لأن صحف ١٩٣٤ كتبت عن فصل الدكتور عبد الرازق السنهورى، الأستاذ بكلية الحقوق بالجامعة المصرية، من وظيفته، بقرار من مجلس الوزراء، دون أن توجه له تهمة معينة، سوى أنه يشتغل بالسياسة، وينوى تأسيس جمعية باسم الشبان المصريين!

والرسالتان التاليتان أرسلهما عزيز فهمى من ليون فى ٢٠/ ٩/ ١٩٣٣، ومن مرسيليا فى ١٦/ ١/ ١٩٣٤، وفيهما تتضح ملكاته التعبيرية، وخياله الجامح، ودفء روحه، ومدى تعلقه بأستاذه.

وسيلاحظ القارئ أن عزيز فهمى يكتب التاء المربوطة بدون نقطتين، فتقرأ كالهاء. وقد تركتها كما كتبها فى الرسائل. ولم أشأ أن أضعها بين قوسين لكثرتها.

وهذا هو نصّ الرسائل الثلاث عن مخطوطاتها الأصلية.

الرسالة الأولى

الجيزة

٢٢ - ٣ - ١٩٣٢

استاذى العزيز

اعود فى هذه اللحظة إلى بيتى فاجد قراراً من الجامعة بوقفى عن الدراسة ومنعى من دخول ابنية الكلية إلى أن تقرر مصيرى لجنة التاديب. وكلّ ما اعرفه اننى كنت اول داع إلى التمرد فى

كلية الحقوق واننى خطبت اليوم خمس مرات محرضا الطلبة على مواصلة كل جهاد مشروع وغير مشروع حتى ترد إلى الجامعة كرامتها.

سيغضبك هذا وقد يسخطك علىَّ فارجوك ان تقتصد فى غضبك وان تقتصد فى سخطك فانا سعيد بوفائى لجامعة توشك ان تبترنى لأنها ترانى عضوا فاسدا. وسعيد جدا مهما كانت العواقب بوفائى لعزيز روحى له وحياتى فداه.

ولك منى الف تحية وسلام،

عزيز فهمى

الرسالة الثانية

ليون

٢٠.٩.٣٣

استاذى العزيز

كتبت إليك من «فانتى ميل» واليوم اكتب من ليون. وانا فى ليون منذ ايام. ماذا احدثك عنه؟ احدثك عن روما وانت تعرف عن روما القديمة ما كان يعرفه الرومانيون وتعرف عن إيطاليا الحديثة ما يعرفه الإيطاليون؟ ام احدثك عن فرنسا وانت تعرف عنها مالا اعرفه وما يعرفه قليل من الفرنسيين؟

... وإذن فلن احدثك اليوم عن شىء.. ولكن سنة من النوم مالت براسى هذا الصباح فرايت فيما يرى النائم اننى فى محكمة الجنايات ورايتك ورايتنى وصديقى الزيات ورايت انها قضت عليك بغرامة قدرها خمسمائة مليم او ٥٠٠ قرش (لا اذكر) ولكنها ليست ٥٠٠ جنيه على كل حال. انا متاكد تماماً.

... اما صديقى «عبده الزيات» فقد اجلسوه القرفصاء وشدوا وسطه بحبل غليظ إلى منصة القضاء ثم فكوا وثاقه وامروه بان يتشقلب فى الهواء عشر مرات فرفض واستانف الحكم (واستانفت النيابة بدورها فيما يظهر) لأن محكمة الاستئناف أيدت الحكم الأول واضافت إليه خمس شقلبات اى انها حكمت عليه بان يتشقلب ١٥ مره!

... وفى محكمة الاستئناف رايت صديقى الزيات يتشقلب شقلبته الأولى ورايت اصدقائى فريد وكامل ويحيى نامق ينفجرون من الضحك فنظر إلىَّ صديقى الزيات وقال «اترى إليهم كيف يشمتون؟» فاردت ان اتظاهر بانى اعاتبهم وانهرهم فلم اتمالك نفسى وانفجرت فى الضحك معهم...

وهنا تميز الزيات من الغيظ وقال والله لا اتشقلب إلا إن امرتم بإخراج (الثلاثة، مشطوبة) هؤلاء الاربعة فامروا بإخراجنا فاخرجنا الحجاب. وتشقلب الزيات شقلبته الثانية فضج الجمهور بالضحك فاضرب الزيات عن الشقلبة ولكنهم امروه بان يواصل شقلبته فهمَّ بان يتشقلب للمرة الثالثة ولكنه لمح «كامل» يحاول أن يقفز من النافذة إلى القاعة فاقسم إنه لا يتشقلب بعدها ابدا واعلن انه سيطعن فى الحكم امام محكمة النقض والإبرام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصحبت صديقى فى المنام إلى النقض والإبرام فرُفض الطعن ثم انتبهت!

«طبق الأصل»

ولا ادرى إن كان صديقى الزيات سيسلم أمره إلى الله ويتشقلب امام النقض والإبرام ام سيقدم التماسا بإعادة النظر؟ ولكنى انصح له والنصيحة خالصة لوجه الله ان يقدم الالتماس..

وكم كنت احب ان اكون فى مصر لأرى صديقى الزيات وهو يتشقلب (امامى، مشطوبة) فى محكمة النقض والإبرام ولأشارك أصدقائى فى ضحكهم ولكن

ما كل ما يتمنى المرء يدركه - تاتى الرياح بما لا تشتهى السفن

.. وارجو أن لا يغاضبنى صديقى الزيات وانا اعرف ان خطرات النسيم تجرح خديه وان لمس الحرير يدمى بنانه ولكن ليس لى على الأحلام سلطان!

تحية حارة يا سيدى الأستاذ واصدق تمنياتى لك وللأسرة الكريمة

وانا داع لك اينما كنت ليلَ نهار

عزيز فهمى

فتشت عن الكوكب والرسالة فى روما ومرسيليا فلم اهتد إليهما فى باريس أو فى غير باريس قريبا فاقرا مقالاتك فى الكوكب بالجملة بعد ان عزت على قراءتها بالقطاعى. واقرا ما فاتنى من لغو الصيف.

الرسالة الثالثة

مرسيليا

١٦-١-٣٤

استاذى العزيز

اقدم إليك خالص التهنئة بالعيد مع تحية تلميذ يحمل لك فى نفسه أجمل الذكريات.

قرات آيتك الجديدة «على هامش السيرة» ولا ازال اتلوها فقد ارسلها إلىّ والدى يوم إذاعتها فى مصر. اسال الله ان يجزل لك الأجر والثواب وان ينتفع بها المتادبون كما انتفعت وان ينتفع بها الأدباء.

.. التحقت بالسوربون وبكلية الحقوق فى باريس - وانا عاكف فى هذه الأيام على قراءة برجسون وبودلير واندريه جيد ولكنى لا ازال اعانى بصعوبة فى فهم لغة بودلير ولست ازعم انى اقرا برجسون بسهوله.

وإذا احتجتم إلى اى خدمه من هذه البلاد أيا كان نوعها - كتب، مجلات أو غير ذلك فانا اسعد الناس يوم أرانى فى خدمتك.

وانا ارجو ان تقبلوا تحياتى الحارة وإجلالى العميق

عزيز فهمى

Paris Poste Restante

Beau 91 Rue leiyas

باسمة العنزى

صدأ

منذ ساعات وأنا أنزف. على السجادة الفارسية المشجرة بقع قاتمة لا سبيل لتطهيرها، كيف انزلقت منى لتتوسد الأرض حول قدمى العاريتين! أنحنى فوق أكبر البقع، محدقة فى خلاياى الملونة التى انتحرت بشكل جماعى بشع، خواء لذيذ يتمدد تحت قميصى الأبيض وروحى المستسلمة لدخان التجربة تتدحرج بين توهج الاشتعال وألم الانطفاء. مياه المرحاض ابتلعت عقب اللفافة الصغيرة، لم يبق منها سوى طعمها المر الممتزج بلعابى ورائحة قوية افترست ثيابى ورغبة انفلات حقيقية أحاول مقاومتها.

سلسلة مفاتيح تلتف حول إبهامى كأفعى.. تقفز دمعة ساخنة من عين مراهقة مشردة بلا غد.. مدرسة اللغة العربية التى تربت على كتفى بحنان بالغ وتتمنى لى عطلة نهاية أسبوع سعيدة، أنكمش فى ممر المدرسة الطويل ذلك الشتاء.. نافذة تطل على شارع هادئ لا أبصر من خلالها سوى رءوس الأشجار المسنة.. ضحكتى الأنثوية الأولى وتحليقها فى فضاء واسع قبل إدخالها القفص.. منبهى الذى قذفته بقوة نحو الجدار لتخرج أحشاؤه المعدنية منهية نوبة غضبى الهستيرى.. مدفأة كهربائية تعجز عن إذابة الثلوج المتراكمة فوق قلب الصبية..

سوائل مختلفة الألوان تسيل من جميع الثغرات والشقوق مكونة بركًا متفاوتة المساحات، يجب أن أنظف المكان حتى لا أثير علامات الاستفهام، وإن فشلت سأكذب، سأقول إن أطفال الجيران زارونى كى نحتفل وأحضروا معهم زجاجات ملونة تحوى محاليل سحرية وأثناء انهماكنا باللعب تساقطت الزجاجات على الرخام الأسود، ثم خرج الأطفال لإطلاق ألعابهم النارية، وتركونى وحيدة مستلقية على الأريكة ألعق جروحى المبللة.

سلالم وخطوات مسرعة لها صدى صاخب ثم تتزحلق الأقدام بقشرة موز تافهة وتنقلب رحلة الصعود إلى سقوط دام.. مشاجرة عنيفة تنتهى بكراهية لا تزول.. شخص بعيد ونبيل أدعو له دائماً فى صلواتى.. سرير أبيض فى مستشفى مزدحم بالمرضى وتساؤلات قلقة عن الصحة.. وجوه هانئة لا تعرف غير الرضا وأخرى تلتصق بها أقنعة سميكة لم أتمكن من فك رموزها الغامضة.. تجربة أولى ثم ثانية ثم ثالثة، ترى من الرابع؟ أختى التى أتمنى أن لا تشبهنى والتى تصر على تقليدى.. دب صغير يسأل عن صاحبه بعد طول غياب.. حشد من الرجال أعبر بينهم وتنطلق الأصوات المذعورة.. شخص يشعرنى بالأمان اللامنتهى وآخر يمنحنى القوة والخيبة.

المخدر يستولى على آخر حزمة عصبية، يدغدغها بمرح، فى يدى سكين تلسعنى وخزاتها الباحثة عن المنطقة المحرمة، أمسح حبات العرق عن عنقى، أبواق السيارات فى الخارج تثير سخطى واستيائى متى يتوقف النزيف حتى أستمتع بوقتى كما أخبرونى؟.

تنفجر النواة، كل منهما فى بلد، وأنا أرقب المعركة بضعف وإيمان وبراءة.. رسالة قصيرة تصل منها فى الأيام السوداء، أقبلها مئة مرة وأخبأها تحت وسادتى كى تطرد الكوابيس.. فجأة على أن أكبر وأكبر وأكبر، إنها الحرب.. سرداب واسع ومذياع لا أطيق الاقتراب منه ولعبة شطرنج قديمة وكمامات.. أنا وهى نصبح أكثر قرباً.. حتى أهرب منهم ألجأ إليه.. قريبتى الطيبة تزودنى بنصائحها الذهبية وأشعر أنها أختى الكبرى التى أرسلتها السماء.

طرقات عنيدة على الباب، من الأفضل تجاهلها، ليبحثوا عن منزل آخر وامرأة أخرى للزيارة، أشعر بوهن وأحتاج ليد تسندنى وأخرى تجفف برك الدماء والدموع، تلملم بقايا القصص وأشلاء الصور ونهايات الأحاديث المنسية.

رائحة جميلة تملأ أنفى، والقاعة مكتظة بهم، يتحركون بخفة وأنا جالسة وسط الدائرة.. خاتم من الزمرد وعقد من الماس لكننى أهوى الياقوت.. سهرة طويلة مليئة بالمشاحنات.. حقائب سفر وتذاكر طيران على الدرجة الأولى.. أوراق بيضاء تتحرق شوقًا لقلمى الأزرق الطخها بأحمر شفاهى وأنتفض نشوة.. نوم عميق ونجمة بعيدة تتوسل لى أن أستيقظ.. انبهار يتحول إلى انهيار.. فراشات ضوء تتساقط بعد احتراق أجنحتها.. كريات كريستال فى صندوق مخملى.

ذبابة تحوم حول رأسى، يزعجنى طنينها، فى هذه الأمسية مَنْ المُصرُ على قطع طرقى وبتر أفكارى؟!، قالوا لى إننى سأعبر عالمى نحو عالم وردى ورائق، امتنعت عن اللذة والأكل والنوم حتى أطيل مفعول المخدر، استنشقت الدخان الكريه حتى الاختناق وأعددت ذهنى للرحلة، الآن المدة المحددة تكاد تنقضى، ولم يحدث شىء سوى الغوص فى أعماق العالم الأول.

..... ٣ ٢ ١ تفاحة خضراء.. لوحة مقلوبة.. فرشاة رسم.. يناير الماضى.. مشهد من فيلم أجنبى سخيف.. شخص يشتمنى ويضحك.. حشيش.. بوح بلا سياج.. غيوم متلاصقة.. حطام ناقلة نفط.. نظرة ماكرة.. مدافن مهجورة..

صداع عنيف يهز جمجمتى، آخر قطرات الدم تستعد، نزيف.. نزيف.. نزيف. منذ ساعات وأنا أنزف.. من يوقف النزيف؟!.

الكويت

الإعلام وعصر الذكاء

ليلى الشربينى

من المعروف أن العالم الآن يعيش أوج ما يسمى بالثورة العلمية الثانية. الأولى كانت ثورة الطاقة التى تولد عنها عصر الصناعة، أما الثورة الثانية فهى ثورة الذكاء، ففى عام ١٩٤٨ كانت أول ورقة بحثية فى نظرية المعلومات هى الورقة التى وضعها «كلودشنن» تحت عنوان: نظرية رياضية للاتصالات، وقد واكب هذا الحدث العلمى بداية أعمال «نوربرت فينر» فى علم السيبرنطيقى. وقد اهتم العلماء ومنهم عالم الاحتمالات المعروف كولو موجروف بنظرية المعلومات. حتى أن الأوراق البحثية التى تلت ورقة شنن بلغ عددها الألف ورقة فى ثلاثة عشر عامًا ومن أهم العلوم التى طورتها تلك النظرية علم الوراثة واللغويات وعلم النفس وعلم الاجتماع. ومن ناحية أخرى فلقد نمت بخطى سريعة كل العلوم المتصلة بالحاسوب وتطبيقاته، ومن أهمها الذكاء الصناعى الذى يعتبر محاكاة للذكاء البشرى والدراسات الخاصة بالذكاء الصناعى، التى أدت إلى تفهم أكبر للذكاء البشرى، بنفس القدر الذى أدت به الدراسات الخاصة بالذكاء البشرى إلى تقدم الذكاء الصناعى ومن أهم الإنجازات الخاصة بالذكاء الصناعى التعرف على الأشكال وإثبات النظريات وحل المسائل، والترجمة الآلية وقد واكب ذلك ميلاد الدراسات اللغوية التى تطورت وباتت تستخدم الرياضيات، ومن أبرز من عملوا فى هذا الحقل نعوم شومسكى وبارهليل..

ومن المعروف أن هذه الدراسات نمت أيضا بخطى سريعة، واهتم بها العلماء فى جميع الجامعات الكبرى، فاللغة كما يقول «ج.ا. فابل» هى نظام الترميز داخل الذهن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تلك أمثلة بسيطة مما يحدث وأول سؤال هو: أين العلماء فى الدول النامية (وفى مصر وحدها ستون ألف باحث) من هذا التطور؟ والسؤال الثانى - ما الذى يحدث للآخرين؟ وما الذى واكب تلك الثورة العلمية فى العالم الثالث؟ نعلم أن عصر الزراعة تولد عنه الإقطاع. وعصر الطاقة تولد عنه الراسمالية وتولد أيضا الاستعمار لاحتكار مصادر الطاقة. أما عصر الذكاء فقد انقسمت فيه المعمورة إلى شمال وجنوب: شمال يملك الإبداع العلمى ومن ثم التكنولوجيا وبالتالى الاقتصاد وجنوب فقير يتبع ويستهلك ماينتجه الشمال، والشمال لايكتفى بوضع الجنوب فى حالة تلمذة مستمرة، بل يؤكد استمرارية هذا الوضع بدراسات اجتماعية ونفسية بل ولغوية، يشترك فيها بكل أسف باحثو الجنوب وربما اعتقادا منهم إنهم سيأتون بالجديد لمجتمعاتهم، وهم فى الواقع يقدمونها على صينية من فضة لباحثى الشمال، الذى لا يبغون إلا المزيد من القهر الذهنى ومزيدا من التبعية لأهل الجنوب.

أما الإعلام الجنوبى فهو يزين الأوضاع الراهنة ويحجب ما من شأنه تفجير الرؤيا الموضوعية التى تفضح الزيف والتخلف..

لقد ظهر فى العديد من دول الجنوب مظهراً يبدو حضاريا، لكنه يمثل نوعاً من المكياج، وهو ما يسميه **إيريك فروم** فى كتابه الخوف من الحرية «بالتأقلم الأستاتيكى» ونقيضه هو التأقلم الديناميكى.

إن التأقلم الأستاتيكى هو تأقلم على السطح، مثل سيدة ثرية تذهب إلى باريس أو لندن لتشترى ثيابها من **كريستيان ديور**، وتقص شعرها عند **الكسندر**، وقد تتعلم طريقة المشى السليمة، وبضعة كلمات فرنسية لكنها غير قادرة بالمرة على استيعاب مسرحية أو قطعة موسيقى، ناهيك عن سيمنار أو ما إلى ذلك..

أما التأقلم الديناميكى فهو الدخول ذهنيا فى الحضارة المعاصرة والإسهام فى إبداعاتها، وذلك بغض النظر عن السكنى فى دار مكيفة بمروحة بسيطة، أو بجهاز تكييف، فليس بنوع خشب المكتب تحل المعادلات الصعبة. الإعلام إذن لا يحث على التأقلم الديناميكى مع العصر بل يبقى على التأقلم الاستاتيكى عبر برامجه العديدة.

ولنعطى مثالاً مما يقدم التليفزيون المصرى، الذى قدم ثم أعاد تقديم مسلسل «لن أعيش فى جلباب أبى» وبطله رجل أمى عصامى ثرى.. وحذا حذوه ابنه ومن هذا نرى أنهم قدموا إذن الإنسان الناجح على إنه هو الذى يكون ثروة فقط.

مثال آخر برنامج سر النجاح الذى قدم نجما غنائيا على إنه مثال النجاح. ونجاحه كان نجاحا إعلاميا - كما جاء فى الحلقات - أنهم لم يقدموا عالما أو باحثًا أو مثقفًا فتلك أمثلة لاتعتبرمغرية للإعلام.

وهناك أيضا التعليم التلقينى الذى تحدثت عنه من قبل وعندما نعود إلى التأقلم الديناميكى مرة ثانية نرى أن هناك مايعرف باسم المنظومة المرتبة ترتيبا ذاتيا، ومن خواصها إنها توظف عناصرها توظيفا كفوًا يأتى بالإقلال من الفوضى* ENTROPY مع مرور الزمن.

إذن فوجود عناصر ديناميكية تسهم فى تقدم العلم والتكنولوجيا ومن ثم الاقتصاد بما يعود على المجتمع

ككل بالتقدم. بينما التأقلم الاستاتيكى لايعود إلا بزيادة رأس المال الطفيلى، وتزايد الفوضى، ونوع من المكياج يجمل المجتمع، فنجد أن المبانى والمفروشات والسيارات.. الخ وثلاث ارباع الطاقة معطلة فى الأمية والهروب إلى حيث يوجد المال.

وحيث إننا بدأنا الحديث عن الذكاء فيجب أن نضع خطًا تحت وضع العلم فى الدول النامية، وحربها ضد الاستعمار فى القرن الحادى والعشرين من أجل التخلص من أسر التبعية والبدء فى دخول العصر باعتبار أن العلم هو المحور الأساسى مما يستلزم نوعاً من الثورة. وتلك الثورة ليست باستخدام السلاح، ويجب إذ أن الاستعمار بصورته الجديدة، يحتل الذهن ويقوم بقهره، وهو بذلك يمس أرقى خصوصية للإنسان ويحاصر إنسان العالم الثالث فى إطار شكل المعاصرة وليس فى جوهرها، بدفعه للتبعية والاستهلاك والابتعاد عن مسار التقدم الحقيقى والعيش بكامل طاقاته الذهنية.

الثورة إذن هى ثورة على القهر الذهنى بشتى أشكاله وحتى ندخل عصر الذكاء ليس فقط بالباحثين والعلماء لكن ايضا بالفرد العادى فمن حق كل فرد أن يرتقى ذكاؤه، ويعيش عصره من داخل هذا العصر وليس كمتفرج فقط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
مسرح

مؤتمر المسرحيين والنهضة المسرحية

انعقد المؤتمر القومى للمسرح المصرى الرابع فى الفترة (٨ يوليو - ١٠ يوليو). وعلى مدى يومين كاملين بدأت جلسات المؤتمر صباحاً لتنتهى مساء. انقسمت جلسات المؤتمر إلى محاور أربعة. كان المحور الأول مهتماً بالقضايا المتصلة بمسرح الدولة، وتناولت جلسات هذا المحور علاقة المسرح بالدولة، والهياكل التنظيمية للمسرح والاقتصاد المسرحى واللوائح المالية والإدارية، والمعمار المسرحى وآليات المسرح، والتنمية البشرية للمبدعين. أما المحور الثانى فقد تناول قضايا المسرح الخاص وتعرضت جلساته لدور مسرح القطاع الخاص فى المسرح المصرى المعاصر،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واقتصاديات المسرح الخاص وأسعار التذاكر والضرائب، والعلاقة بين المسرح الخاص ومسرح الدولة، ثم الفرق المساهمة من الفنانين وظاهرة النجم/الممثل التى حافظت بقوة على ظاهرة هذا المسرح الخاص وأثرت بسلبياته على تكوين ذوق جماهير المسرح خُصص المحور الثانى من جلسات المؤتمر حول قضية من أهم قضايا المسرح المصرى المعاصر وهى مسرح الأقاليم والهواة، بداية من التعريف به مروراً بالمسرح الجامعى والمدرسى، ثم المسرح العمالى ومسرح الشباب وصولاً إلى مسرح الجمعيات والهواه وكيف يمكن لنا تنمية القدرات البشرية للهواه.

فى المحور الرابع تناول المؤتمر «القضايا العامة» التى تعرض للمسرح ولكل جوانبه.. فاهتم هذا المحور فى جلسته الأولى بقضية «الرقابة» وهو موضوع من أهم الموضوعات التي تحكم علي العرض المسرحي وتمنحه براءة تقديمه فوق

الخشبة من عدمه. وفي جلسة تالية يُناقش فيها الحاضرون موضوع حقوق المؤلفين والمبدعين، وتنظر الجلسة الثالثة للدراسات المسرحية وحركة النشر والنقد المسرحي، وفيالمسرحية وحركة النشر والنقد المسرحي، وفي جلسة أخرى يتعرف المسرحيون على دور الجهات غير وزارة الثقافة في دعم المسرح. وتختتم جلسة هذا المحور بقضية «الريبرتوار» معناه وأهميته ودوره في تشكيل مسار المسرح المصرى.

ويبدو من هذا البرنامج الحافل انه ستتبعه ثورة جذرية للتخلص من المصاعب التى ينوء بها كاهل المسرح المصرى، ومواجهة المشاكل الملحة التى يتعرّض لها.

وتجئ التوصيات الجديدة متسقة وتوصيات المؤتمرات السابقه، وكلها تسعى بصورة أو بأخرى لإصلاحات شكلية، لكنها فى نظرى لا تضع المسرح المصرى أمام مهمته الرئيسية وهو أن يكون جزءًا لا يتجزأ من الحركة الثقافية الفاعلة داخل مصر.

وبلا ريب فإن مؤتمر المسرحيين برجاله حاول قدر الاستطاعة أن يصوغ توصيات تتناول بعض قضايا المسرحيين ليقوم المسئولون فى وزارة الثقافة بتنفيذها، منها على سبيل المثال لا الحصر: ـ تغيير التشريعات الرقابية القائمة والتى تسمح بتدخل جهات غير رقابية فى مباشرة سلطة رقابية

ـ تخفيض ضريبة المسرح وبقية الضرائب المفروضة على التذكرة إلى ثلاث فئات تتدرج تبعًا لأسعار التذكرة، وتخصص نسبة من الضريبة المحصلة لحساب النهوض بالمسرح.

ـ تعديل صياغة عقود الإذعان بما يضمن نسبة من الأجر تتصاعد سنويًا.

ـ إصدار قانون حق الأداء العلنى بالمواثيق الدولية، وحق المؤلف واللائحة التنفيذية الخاصة بهذاالقانون.

ـ تكليف خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية بالعمل لمدة عامين فى إدارات رعاية الشباب بالجامعات وتشجيعهم على العمل بفرق الأقاليم ومراكز الشباب.

ـ إصدار مجلة فصلية تهتم بالمسرح الجامعى والمدرسى والعمالى والهواه للإسهام فى إيجاد وعى بالثقافة المسرحية.

هذه هى بعض التوصيات التى استقر عليها المؤتمر، وغيرها كثير تهتم اهتماما كبيرا بالمشاكل الشكلية التى اصبحت روتينية، وأوتوقراطية. لكنها توصيات لا تضع فى حُسبانها أننا نمر بأزمة حقيقية، تقوم على أننا إما أننا لا نقدم مسرحًا تفهمه العامة، أو نقدم مسرحًا فئويا للخاصة. ولا تفكر هذه التوصيات بأننا فى حاجة إلى إزدياد عدد المشاهدين ليتجاوزالملايين الثلاثة الى عشرات الملايين

إنها توصيات لا تحاول دراسة الأزمة من داخلها. فليست هى أزمة إبداع كما يرى كبار المسئولين فى وزارة الثقافة، فمصر زاخرة بالمبدعين فى شتى المجالات ومن بينها المسرح. وأزمة المسرح الحقيقية تنبع فى إدارته والمسئولين عن مسارح الدولة، لانعدام التخطيط لتحديد شخصية كل مسرح على حدة وهويته وضرورة اختلاف عروضه عن عروض المسارح الأخرى. والظاهرة المدهشة التى تدعو للتوقف عندها هى أنه قد حدثت تغيرات فى إدارات المسرح، تماما كما تحدث فى لعبة الكراسى الموسيقية، فينتقل مدير مسرح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطليعة ليصبح مديرا للمسرح الحديث، ويصبح واحد من مخرجي القطاع الخاص والدولة البارزين، مديرا لمسرح الطليعة، وينتقل مدير المسرح الحديث السابق ليكون مستشارا فى المكتب الفنى للمسرح، ويؤتى بمخرج شاب فى مقتبل العمر ليصبح مديرا ومسؤلا عن مسرح الشباب بعد الاستغناء عن خدمات استاذ اكاديمى قد تولى المسرح من قبله.. وهكذا يكون التغيير!! وتتحقق لعبة الكراسى الموسيقية وكأنها حل من الحلول التى تستجيب لمبدأ التغيير فى إرادات المسرح حتى يصمت المسرحيون ويكونوا راضين!.

أيكون هذا هو التغيير المرتقب من مؤتمر هام كهذا؟ وإذا كان الأمر كذلك، أتكون إقامة هذا

المؤتمر قد انعقد لامتصاص غضب الفنانين دون تقديم حلول جذرية كما يرى البعض؟!. أتكون توصيات المؤتمر التى طرحت مسبقًا، والتوصيات الجديدة حيلة لتحجيم الفكر المسرحى كما يتهم بعض المسرحيين مؤتمرهم؟

فى ظنى أن مؤتمر المسرحيين قد نجح بلا شك فى إثارة القضايا الإدارية والمالية والإعلامية التى تهم المسرحيين وتكتظ بها إدارات المسارح وربما يكون قد نجح كذلك فيى اعتقادى - لأن معظم المسرحيين قد التقوا فى افتتاحه وختامه. أما جلسات المحاور فانفض عنها الفنانون بل والغيث بعض الجلسات. وكان معظم الحاضرين من موظفى البيت الفنى للمسرح وليس من فنانيه. بل إن المسئولين عن المسارح قد غاب معظمهم ولم يواجهوا المسرحيين أو يخاطبوهم أو حتى يجيبوا عن تساؤلاتهم الضرورية!.

لم ينجح المؤتمر فى بحث مشاكل الإبداع الحقيقية بترو وعلمية، لم يحاول إدراك أسبابهجرة جمهور المسرح لمسرحه، إما استسلامًا لأجهزة الإعلام ومن أهمها التليفزون والفيديو والمحطات الفضائية، وإما هروبًا إلى مسارح القطاع الخاص التى تمنح جمهورها المتعة والتسلية أيا ما كانت أنواعها!.

لذلك فإن حال المسرح عندنا يقاس - كما يقول الفريد فرج مقرر المؤتمر - بين واقع المسرح وبين المأمول من المسرح، وطول المسافة بين حال المسرح اليوم فى البلاد المتقدمة.

لذلك أيضا لم يكن لمؤتمر المسرح أن ينشغل بمواجهة أزمة المسرح بقدر ما كان دوره الإعداد لنهضة مسرحية شاملة تتطلع إلى مشارف القرن الواحد والعشرين، ومواجهة تحديات وسائل البث والاتصال والقنوات الفضائية وغيرها. وأن ينشغل المؤتمر لا بالمصاعب والمعوقات وعناصر النجاح الإدارى فقط، بقدر ما ينشغل بكيفية استرجاع جمهورنا الذى هجرنا.

ولا يمكن أن ينطلق المسرح من الركود إلى النهضة - وأستعير هنا مقولة الكاتب الكبير **الفريد فرج** - ولا يمكن أن ينطلق المسرح من الركود إلى النهضة - بمجرد ترميم الشروخ أو الاصلاحات الجزئية أو بمجرد تكوين مواضع البلى فيه أو إخفائها.. وإنما ينهض مسرحنا بالحلول الجذرية لمشكلاته وبالتغيرات الجزئية. وربما بالرحمة والقسوة اللتين يتصف بهما مبضع الجراح فتشفى هذه الجراح، وينطلق المسرح من قيوده التقليدية والمتراكمة إلى آفاق النجاح الواسع

هناء عبد الفتاح

متابعات
مسرح

دراما التاريخ جراح لا تندمل

تاملات حول العرض المسرحى: «السلطان الأخير»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن دراما التاريخ وأساطيره ووقائعه ما هى إلا تلك الذاكرة الإنسانية الحية، الموشمة بالصور والألوان والأصوات.. الأحداث التى تنطوى على آلاف المعانى والدلالات التى يمكننا أن نستقرئ منها - بشىء من التأمل - حاضرنا بمرارته وحلاوته، إن كانت ثمة حلاوة يمكننا الإشارة إليها!!

ولعل تعامل الكتاب المسرحيين مع التراث والتاريخ لم يخرج عن نوعين من الكتابة يمكننا رصدهما، فهناك معالجة تتلفع بأحداث تاريخية بالربط مع الحاضر المعاش وغالبا ما تكون فى صبغة ملحمية، وهناك معالجة أخرى لا تستلهم.. وإنما تستحضر التاريخ فيما يسمى بالمسرحية التاريخية لتبيان وجهة نظر فيما اقتطعه الكاتب من معطيات الحدث التاريخى.

وتعتبر تجربة «السلطان الأخير» - النسر الأعمى - لكاتبها «فكرى النقاش» والتى قدمتها الفرقة المركزية بهيئة الثقافة بوكالة الغورى للمخرج «عبدالستار الخضرى»، واحدة من هذه النوعية الثانية من حيث التعامل مع التاريخ، فقد سجل «النقاش» فترة ولاية الأمير المملوكى المحبوب «الأشرف أبو النصر طومان باى» سلطانًا على مصر مقتطعا الفترة التاريخية من أوائل أكتوبر عام ١٥١٦م منتصف شهر رمضان عام ٩٢٢هـ إلى يوم شنق هذا السلطان على باب القاهرة الجنوبى (باب زويلة) فى يوم الإثنين ٢٢ ربيع الأول عام ٩٢٣ هـ الموافق عيد النصارى الأكبر والذى أطلق عليه يوم «النيروز».

والكاتب إذ يأخذنا بخبث المبدعين إلى هذه الفترة وهذه الأحداث إنما ليصفعنا بقتامة هذه الفترة.. فها هى مصر بعد هزيمة السلطان الغورى مفتتة شائهة بلا ضابط ولا رابط، وكل الأنظار مصوبة نحو كرسى السلطنة من الأمراء

(جراكسة وجلبان ونصة.. إلخ) وحتى أسافل المماليك الذين يعيثون فسادا بحثا عن جاه أو ثراء ومن خلفهم ماض أسود من الضياع والرق والشتات، فى ذات الوقت الذى تزحف فيه جيوش «سليم شاه» نحو مصر/فكان على الأمراء المخلصين (الأمير علان «سعيد صديق» كرتباى «إبراهيم على حسن/ سنبل «أحمد الشافعى»/ أيدمر «ابراهيم جمال» وكذلك كبير الأمراء الجلبان ووزير طومان باى «أبرك». شوقى الشافعى)

أن ينصبوا أخير الناس سلطانًا على البلاد، فتوجهوا - ومعهم لفيف من الجنود وأفراد الشعب - نحو الداويدار الكبير للسلطان الغورى وهو الأمير المملوكى «طومان باى» (وجدى العربى) الذى يرفض بشدة زاهدا فى السلطنة وخائفا من توليته أمر البلاد وهى على حالة متردية والخطر يحيق بها ويوشك على انقضاضه الأخير..

طومان باى: كيف..؟!

وإذا قبلت السلطنة كما تطلبون، فمن اين آتى بثمن جهاز الحرب للجنود؟ هل آخذه من دم الناس؟!.. ..

.. .. هل أصعد على دكة السلطنة على أشلاء الناس وفقرهم وغدر المماليك وأطماعهم.. ما السلطنة الآن إلا فخ كبير

ولأن مصر كان ينخر فى لحائها سوس الخيانة وتفتتها الأطماع ومن ثم هناك حتمية للقضاء على من يخلو قلبه من الإخلاص..

طومان باى: أصحيح أنه لابد للسلطان من سفك الدماء؟

هذا، وينتهى الإلحاح عليه إلى أن يقبل السلطنة بقلب يرتجف خشية من الغد الذى تلوح قتامته، وكانت موافقته وخزة شديدة للأمير«قانبردى الغزالى» (خليل مرسى) الذى طالب بالسلطنة لنفسه فرفضه الجميع لما له من سيرة متشحة بالخيانة والنذالة مع السلطان الغورى فى حربه الأولى مع العثمانيين، على العكس من «طومان باى» الذى أخلص فى حبه لمصر

والمصـــريين فنال كل الحب والإخـلاص، وأصـبح سلطاننا مـهـموما بجيوش ابن عثمان التى تزحف باتجاه مصـر، مـفتقـرا إلى الأمراء والمخلصين الذين ذهبوا فى الحـرب مع «الغـورى بلا رجـعـة، منفطر القلب من نداء المعلم «شبينى» (عـمرو عثـمان) بحاجـة مسبك السلاح - الذى كان يتولى رئاسته - إلى البارود وخامات تصنيع المدافع ولا حياة لمن ينادى!

وبينمـا يحـاول السلطان رتق الخرق كـانت الأمور تزداد سوءًا، فـعندمـا يلح «قانبردى الغزالى» - ويوافق السلطان - على خروجه قائدًا للتجريدة التى ستلاقى جيش بن عثمان (جمال إبراهيم) يحدث أن يتـواطأ مع الملك التـركى بواسطة «خاير بك» (مـصطفى أبو الخير) وهو مملوك كـان نائبا على «حلب» فوقف الغزالى إلى جوار عدو مصر بدلا من قتاله فى «غزة».

ويحدث أن يرسل «سليم شاه» رسالة إلى طومـان باى تنطوى على أمر من الأول للثانى بأن يكون سك النقود فى مـصـر وكذلك الخطبـة برسـمـه ويكون الثـانى نائبـا على مـصـر يحكم تحت سلطان الأول، ويرفض «طومـان باى» مـضـمـون الرسالة (جـاء فى أدب الحـرب أن السلطان طومان باى كان قد قبل فى بداية الأمـر ليـحـقن دمـاء الجـيش الهزيل وينجى مصر والمصريين من ابن عثمان وأفعاله إذا ما دخل مصر غازيا، كما قيل إن الملك «سليم» قد انتوى العـودة بعد أخذه لحلب وبر الشـــام لولا أن أغــواه خـــايربك وقانبردى الغزالى وضمنا له أخذ مصر (١) والسلطان «طومان باى» - إذ يرفض هذا الأمر - يكون قد قبل الحرب وإن كانت كفة عزم المماليك الجـراكـسـة المخلصين وبعض العسكر لا تتساوى مع كفة الخيانات التى يلاقيها من الخارج متمثلة فى الغزالى ومن يساعده ومن الداخل فى عدم إخلاص العربان الدلتاويين [شـيخ عـرب الدلتـا (حـسن بن مرعب) - محمد عبدالمنعم (شكر بن مرعى) - طارق أنور] فكانت مـصـر فريسة منهكة لوحش ضار، ودخلت جيوش ابن عثمان غازية وتم شنق طومـان باى على النحـو الشـهـيـر لتبكى مصر كما لم تبك سلطانا من قبل وهو معلق فى حبل المشنقة ثلاثة أيام.

* اعتمد «النقاش» فى مسرحته لهذه الحقبة التاريخية على صياغة يغلب عليها الطابع السردى، أولاً من خلال الرواة الثلاثة [المؤرخ المصرى المعروف «ابن إياس» / مجدى توفيق - البـيطرى المصـرى «ابن طبيلة»/ إيمان الصيرفى - الشيخ المتصوف الشـهـيـر «أبو السـعـود»/ مـحـمد عبدالرازق] وهنا كـان تكنيك السرد تقليديا، ثانيا: نجد أن كل شخصية - خاصة الشخوص البارزة - هى رواية لذاتها، ومن داخل كل شخصية تأتى الدراما الخاصة بها والتى - بتآلفها أو تنافرها مع الآخرين - تنسق دراما العـمل كـامـلا، وهى تتـحـرك فى صراعاتها السيرية بينما قد تبدو استاتيكية من خارجها.

ورغم أن العمل أقرب ما يوصف به هو التـسـجيلية الصـرف، إلا أن الكاتب قد تدخل - وإن لم يكن بالقدر المطلوب - بخلقه لشخصية «صفية» - هويدا حسن، وأوكل إليـها النبوءة بمصـير طومان باى ومن ثم مصـر، فـهى فـتـاة مـصرية مـتبناة، كـانت امتدادا لبنوءة أبيها الشيخ «منصور» بأن «طومـــان باى» ســوف يـصـبح سلطاناً، ثم تحـذير الشيخ من نهاية هذا السلطان ويوم «النيـروز» الذى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انتكست فيه الرايات وقطعت الأعناق وعُلقت المشانق، كما جاءت شخصية المعلم «شبينى» رئيس مسبك السلاح من بدعته أيضا، فهى تمثل الموهبة المصرية غير المستغلة على النحو الذى يتيح الإفادة منها وأيضا افتقار الموهبة ذاتها إلى الإمكانات التى لو توافرت لصنعت المعجزات.

ولكن تدخل الكاتب لم يكن ليخفف هذا الجمود الذى اعترى النص باتكائه الشديد على السرد؛ إذ إن التفاصيل التى نفض عنها الغبار أو استحضرها لم تحد من تركيز النص على حادثى التنصيب والشنق لطومان باى بلا ركون - ولو قليلا- إلى عواطف هذا السلطان المشنوق، ولعل هناك بعدًا إنسانيا ينسب إلى هذا الرجل لو تم الالتفاف إليه لزاد العمل ثراء، كما نرى أن شخصية «زينب الخوند» زوجة طومان باى - (هدى إسماعيل)، جاءت بلا أهمية تذكر، ولو أنها حذفت من العمل لما أحسسنا بنقص، تلك هى الشخصية التى كان يمكن أن يتعرض «النقاش» - من خلالها - لحياة الرجل الخاصة وخلجاته، فى حين أن بدعة الكاتب «صفية» كانت أكثر جدوى على المستوى الدرامى العام.

ومالايمكن إنكاره، أن «فكرى النقاش» قد أحكم بناء الشخصيات - خاصة الرئيسية - وتطورها - رغم استاتيكية الدراما الخارجية - واستطاع أن يضعنا فى أوج المعمعة التى ترك لنا أمر ربطها بالحاضر؛ فهى تشير وبشدة إلى مانحن عليه الآن وما تواجهه البلاد من تخبط وتفتت وزيغ فى رؤية المستقبل.

* استطاع المخرج «عبد الستار الخضرى» أن يتصدى لهذا النص الجاد ليخرج العرض بكثير مما يحسب له، فقد استغل صحن وكالة الغورى استغلالا أكثر من جيد؛ إذ بدا المكان كأن الرواة الثلاثة - أشرنا إليهم سالفا - يتلون - بسردهم - تعزيمات وطلاسم تجاوبت أصداؤها مع المكان ورجت جدرانه حتى اخرجت أثقالها لتراقص الهواء العتيق أشباحا مثلت أمامنا وراحت تروى سيرها. زاد من هذا الشعور رسمه للشخوص التى استحضرها على نحو جروتسكى شائه اتفق كثيرا مع فكرة بعث المكان لموتاه (ملابس واكسسوار: شادية رزق/ سامية جلال. ماكياج: عائشة عبدالمنعم) ومن ثم فطن «الخضرى» إلى أن ما سيحتاجه من ديكورات لابد ألا يخرج عن النسق (المعمارى للمكان (الوكالة)).. فكانت الخلفية منصة عالية ينتهى أعلاها بالمشنقة التى يتدلى حلبها منتظرا أن يفرغ طومان باى من قصته، وتمتد المنصة - بسلم خشبى صغير - إلى ظهر كرسى السلطنة الذى ظل شاغرا ينادى من يتسلطن فيودى به إلى الموت شنقا، وإلى اليمين جلس جمع من المماليك والأمراء الجلبان والجنود المصريين.. ..، على مستويات ثلاثة روعى أن تصطبغ بشكل حجارة الجدران، وإلى اليسار مستوى عال فوقه يجلس «سليم شاه» على عرشه متربصاً طوال الأحداث وعلى يمينه مدفع ضخم وتحفة الأعلام والبيارق وتحته مستويان جلس عليهما جنود وأمراء وخدم أتراك فى تشكيل موحِ (تصميم ديكور؟ عبدالستار الخضرى، تنفيذ/ محمد الدهشان، وأشراف على تنفيذ الديكور والملابس/ مجدى عبدالظاهر) وقد استطاع المخرج أن يتعامل مع النص المكتوب بطريقة صحية؛ إذ قام بتكثيف مشاهده وترتيب أحداثه بما لم ينأ عن مضمونه أو يخل بشىء مما أراد «النقاش» رصده من خلال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النص، ولكن لعل اطمئنان «الخضرى» وركونه إلى الدراما الداخلية التى حوتها الشخصيات البارزة فى العمل وارتياحه إلى تناغم هذا الشكل مع المكان، جعله يغفل احتياجات عين المتلقى المتمثلة فى وجود معادلات مرئية تصويرية متحركة تتوازى وتطور الأحداث من خلال شخوص تمور الدراما داخلها، ومن ثم، حدث الجمود الذى شاب العرض فى كثير من المناطق بالجفاف، كما أن هناك سلوكيات سلبية من بعض الممثلين - المجاميع - الذين طالت جلستهم بلا حراك ملحوظ.

إن العرض مقدم بطريقة لم تحتج حتى لكواليس وخروج أو دخول يذكر، فكل الأشباح التاريخية تم بعثها وشرعت فى سرد الوقائع والأحداث وشخصتها وهى بين أيدينا، كما أن المخرج - بذكاء - اعتمد على تحويل عيون المشاهدين - مكانيا ومن ثم زمانيا - بالمداخلات الحوارية كأن تأتى سيرة الملك سليم شاه فى حوار بين أحد الأمراء وطومان باى (حينما أرسل «سليم» رسالته إلى سلطان مصر.. مثلا) يعلو صوت الملك بفوقية شديدة تحيل الأبصار بشكل خاطف إلى حيث يتطاوس على المستوى الأيسر مكملاً الرسالة..، كثير من مثل هذه المداخلات

* وحقيقة، لم يكن «أحمد خلف» موفقا - كما عهدناه فى أعماله السابقة فلم يضف بموسيقاه وألحانه شيئا للعرض، ولم يجهد نفسه فى استغلال آلة «الرباب» التى جاءت كموتيف يفتقر إلى التأثير ويمكن الاستغناء عنها، بل ربما كانت نقرات الإيقاع البسيطة من حين لآخر أكثر تأثيرا وجدوى من كل ما كان من «الربابجية»! وأيضا لم يكن هناك توفيق فى اختيار المطربين اللذين أديا المواويل (فى البداية والنهاية).

* تثبت الفرقة المركزية بالثقافة الجماهيرية - رغم كبواتها العديدة - أنها تسعى وراء الجاد من الأعمال بالتزام أعضائها إلى جانب التزام المحترفين الوافدين إلى الفرقة، هؤلاء الذين لم نر منهم - فى هذا العمل - ما نراه دائما من أمثالهم فى مسرح الثقافة الجماهيرية!! فكل التقدير لهذا العدد الكبير الذى شارك فى هذا العمل الجاد الشاق، وتحية للفنان «وجدى العربى» الذى لعب شخصية مسجلة فى تاريخه الفنى وكذلك «خليل مرسى» الذى وضع بصمته على خشبات مسارح الدولة ثم للفنانين [مصطفى أبو الخير - سعيد صديق] لتميز الأول بأدائه الذى يحاول من خلاله - جادا - أن يكون له أسلوبه الخاص به، والثانى لتمكنه من زمام شخصيته ووعيه بأبعادها، وكذلك جمال إبراهيم مؤدى «سليم العثمانى».

يسرى الضوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

الحساسية الفنية الجديدة فى المسرح المغاربى

لاشك أن النهضة المسرحية التى عاشتها تونس خلال العقود القليلة الماضية، تشكل ذروة الحركة المسرحية الراهنة فى المغرب العربى كله بأقطاره الثلاثة تونس والجزائر والمغرب. لذلك لابد أن يبدأ أى تناول للمسرح المغاربى بعرض أهم ملامح المسرح التونسى المعاصر، قبل الانتقال إلى المشهد المسرحى فى الجزائر التى تمزقها الصراعات السياسية، وتنهال قوى التعصب والظلام على مسرحها منذ سنوات، أو المشهد المغربى الذى يتعثر فيه المسرح إلى حد ما بينما يزدهر فيه الأدب والنقد بشكل كبير. وتعود نهضة المسرح التونسى المعاصر إلى الاهتمام الكبير الذى أولته الدولة فى عهد بورقيبة بالمسرح وتدريسه فى المدارس وإقامة المسابقات المسرحية المستمرة بينها بالصورة التى أدخلت المسرح إلى كل بيت. حينما كان يتدافع الآباء والأمهات لمشاهدة أبنائهم وتشجيع مغامرة مدرستهم المسرحية، والاعتزاز بما تحققه المدرسة من فوز على المدارس المنافسة، أو الغضب لفشلها والعمل على تدارك أسباب الفشل فى المسابقات القادمة. وقد رسخت هذه النشاطات للمسرح فى الوجدان القومى، وتبلورت نتائج هذا كله فى تجربة «فرقة الكاف» مع المنصف السويسى، و«مسرح الجنوب» بقيادة رجاء فرحات، ثم فى فرقة «المسرح الجديد» منذ أن تشكلت نواتها الأولى فى فرنسا، ثم تبلور مشروعها المسرحى بعد عودة أبرز عناصرها الفاعلة إلى تونس.

وتعد الحركة المسرحية فى تونس واحدة من أبرز حركات الحداثة فى المسرح العربى المعاصر، وهى كأية حركة حداثية كبيرة لم تنهض من فراغ، وإنما سبقتها مراحل من الإعداد والتطوير بدأت بالمسرح المدرسى وتنامت عبر النشاطات المسرحية المتتابعة التى تلته وانبثقت عنه. وأصبح عطاؤها الراهن البؤرة التى صبت فيها عملية الوعى بدور

المسرح الغابر، ونضجت على نيران تجاربها الهادئة شفراته المتميزة ولغته الركحية - حسب التعبير التونسى الأثير - الراقية. فقد كان أغلب أعلام هذه النهضة المسرحية من الجيل الذى تربى صبيا على الاهتمام بالمسرح إبان ازدهارة المسرح المدرسى فى تونس، وانفتح وعيه شابا على تجارب المسرح الفرنسى وتقنياته العالية، ثم غامر بحصيلته الدرامية ليبلور هموم المجتمع المغاربى فى فرنسا، قبل العودة بحصاد تجربته كلها ناضجا إلى تونس للتعبير عن واقعها وهمومها فى (الورثة) و(غسالة النوادر) و(لام) و(عرب) وفى تجارب أخرى خارج نطاق «المسرح الجديد» كانت أبرزها (إسماعيل باشا) لتوفيق الجبالى ومحمد إدريس و(جحا والشرق الحائر) لرجاء فرحات.

والواقع أن السر فى النجاح الكبير الذى حققه المسرح التونسى من تجارب حداثية شيقة يعود إلى تأسيس رواد التجريب فى المسرح التونسى لما يسميه إخواننا التوانسة بـ«الكتابة الركحية» أى الكتابة من فوق خشبة المسرح. وهى كتابة مغايرة للمفهوم السائد قبلها فى الكتابة المسرحية والذى ينهض على كتابة الكاتب المسرحى لنصه فى «برجه العاجى» ثم تقديمه للمخرج ليجسده على الخشبة. لأن الكتابة الركحية تحيل عملية التأليف المسرحى ذاتها إلى ساحة مفتوحة للتجريب المستمر الذى يتخلق عبره النص المسرحى مشهدا مشهدا من فوق الخشبة. وتتضافر فيه كل عناصر العمل المسرحى بلغاته المتعددة من بصرية وحركية وسمعية ولفظية فى بلورة المشهد وفى صياغة حركية العمل ككل. فكل جملة تخضع للتجريب المستمر الذى يختبر إيقاعها، ووقعها على المشهد كله، ومدى تناسقها أو تنافرها مع بقية مكوناته، وموقعها من فضائه، ثم يحورها وفقا لكل هذه العوامل الحركية والبصرية المختلفة حتى يستقر على أوفق الصيغ المعبرة دراميا عما يريد توصيله للمتلقى ولايعنى هذا أن الكتابة الركحية هى نوع من التأليف الجماعى المرتجل، وإن استفادت من تجربة الارتجال، واشتراك الممثلين فى تعديل النص المسرحى، ولكن ما يعنيه فى المحل الأول هو أن «دراميـة» النص المسرحى تحتل المكانة الأولى فى عملية الكتابة له، وتخضع هذه العمليات للحوار المستمر مع بقية شفرات العمل المسرحى ولغاته المتعددة. بالصورة التى يتخلق معها نص متعدد الأصوات واللغات أى Polyphonic بالمعنى الباختينى لهذا المصطلح. لأن الكتابة الركحية وخاصة فى تجاربها الناضجة التى تبلورت فى السنوات الأخيرة لدى توفيق الجبالى والفاضل الجعايبى وعز الدين قنون وغيرهم تفضى فى نهاية الأمر إلى نص ثابت غير مفتوح، بمعنى أنه لايسمح بتغيير أجزائه، أو بالارتجال فيه، أو بتحوير مشاهده، حيث تنتهى مرحلة التجريب فيه ليلة افتتاح العرض عادة.

ويعتبر مشروع توفيق الجبالى الذى يعد مسرحه المرموق «التياترو» أبرز روافد الحركة المسرحية الراهنة فى تونس أهم مشروعات الحساسية المسرحية الجديدة فى الوطن العربى، وهو مشروع يتواصل ويتنامى منذ تجربته المهمة فى (إسماعيل باشا) وعبر (تمثيل كلام) و(حاضر بالنيابة) و(مذكرات ديناصور) و(ويل للممثلين) و(فهمت اللا) و(كلام الليل) وعى عمل من حلقات عديدة متتابعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت آخرها (كلام الليل «١٠») و(كلام الليل) وهى أحدث حلقات مشروع الجبالى الكبير ليست مجرد حلقة جديدة فى عمل مسرحى تتتابع حلقاته منذ أربعة أعوام فحسب، ولكنها بنية مسرحية فريدة، أو جنس مسرحى جديد ابتكره توفيق الجبالى، أكثر من كونه عملا مسرحيا معينا، أقول أكثر من كونه عملا مسرحيا معينا؛ لأنه بالفعل أكثر من عمل وكل عمل من هذه الأعمال العديدة جدير بالاحتفاء والدراسة. وأحدث ماشاهدته له هو الحلقة العاشرة من هذا العمل المتعدد الحلقات، الذى تعتبر كل حلقة فيه عملا مستقلا، برغم اشتراكها جميعا فى هذا الاسم، الذى يوشك كما قلت أن يكون شارة تجنيسية أكثر من كونه اسما لعمل مسرحى محدد. وهذ الالتباس فى التسمية مقصود، فى تصورى. لأن المسرح لايرقم عروضه، فلا يسميها مثلا «كلام الليل ١» أو «كلام الليل ٢» أو «كلام الليل ٩» إلخ.

فـ «كلام الليل» عنده واحد ومتجدد ابدا، فيه من الثبات قدر مافيه من التغير والحركة، لأن الصيغة التى يتجلى فيها تسمح بهذا التجدد اللانهائى الذى يبتعث فى الذاكرة الجمعية كل ميراثها القديم عن كلام الليل المدهون بالزبد، والذى إذا طلعت عليه شمس النهار ساح، وكلام الليل هنا هو رديف المسرح وجوهره معا، لأن المسرح لايقدم عروضه إلا ليلا، وقد اعتدنا أن نتعامل معه كما نتعامل مع كل توهيمات الليل الثابتة فى ثقافتنا، ولذلك فإن توفيق الجبالى يطلق هذا الاسم الواحد المتكرر على كل المسرحيات التى بدأها عشية حرب الخليج عام ١٩٩١ واستجابة لكابوسها الرهيب، فقد أطاحت هذه الحرب بالكثير من الثوابت القديمة والأحلام القديمة، فتخلقت فى بوتقة هذه الإطاحة بنية هذا العمل المتميزة، وهى البنية التى أتاحت لتوفيق الجبالى أن يخلق الجنس المسرحى الجديد الذى يقف بين مسرح العبث، وكوميديا الأنماط الشعبية، والمسرح السياسى، ومسرح الإثارة والتحريض، يستفيد من هذه الصيغ المسرحية مجتمعة لا ليحاكيها، أو يعيد خلقها، وإنما ليتجاوزها وليخلق بعد هضمه لآلياتها ولدوافع صيغها المسرحية المتعددة مسرحه الخاص الذى يبدع بنية مسرحية مستقلة عن الواقع الذى تصدر عنه وتتوجه إليه بحيث يمكنها استقلالها ذلك من إرهاف علاقتها معه من ناحية، وخلق تناظرها الحساس مع بنيته العميقة من ناحية أخرى.

فقد تجاوزت صيغة «كلام الليل» المسرحية مسرح الإسقاط السياسى بترميزاته المفضوحة، وتخطت مباشرة مسرح الإثارة والتحريض وإن ابتعثت وظيفته الأساسية بشكل جديد، واستبطنت شعرية مسرح العبث المسرحية بعد أن وشحتها برداء واقعى، أو أغرقتها فى خضم المبالغات اليومية. واستطاعت من خلال هذا كله أن تقيم تناظرها مع بنية الواقع العميقة التى تبدد من أفقها أى منطق تعاقبى واضح، وسيطرت عليها النزعات العبثية، ففى واقع يعانى من فقدان المشروع الجمعى ووضوح الرؤية لايمكن للمسرح أن يطرح قصصا متماسكة لها بداية ووسط ونهاية، وفى واقع فقد تماسكه القديم، وتخلى عن حلمه القومى وامتلأ بالصراعات العربية العربية كان على المسرح أن يعود إلى البنية الأبيسودية التى يؤكد انفصال كل إبيسود فيها عن الآخر هذا الواقع العبثى الذى يتصارع فيه الأخوة ويتصالحون فى الوقت نفسه

مع الأعداء، وتطرح جدلية علاقة التجاورات فيها جمالية جديدة هي أكثر الجماليات المسرحية تعبيرا عن هذا الواقع الغريب، وتساوقا مع جماليات الحساسية الجديدة ورؤى مابعد الحداثة في الوقت نفسه.

فالتناظر وليس الانعكاس أو المشابهة هو سر علاقة هذه الجماليات الجديدة مع الواقع، ولذلك يقدم توفيق الجبالي مسرحيته في برنامج العرض المطبوع بهذا التقديم المهم الذي ينفي أي تماهٍ بين النص والواقع: «كلام الليل هي فسحة حرة خارج الزمن والحصر. نترجم فيها ما لا يترجم إلى لغة، ونرسم فيها ما لا يشاهد بالعين المجردة. كلام الليل هي خيالنا المفتون حين ننصب له فخ التلبس بالفكرة، لينطلق على هوى استمتاعنا باللحظة الحرجة التي نفك فيها كلمات السر، ونفتح الأبواب الخفية في وعينا وضوابطنا وبعض طلاسمنا، علنا نستروح ردها من الزمن من ثقل ماقد يحل على البشرية من محن ومضايقات. ولأننا لسنا تجار سلع مغشوشة في سوق التهريب، فإن أي إسقاط على أشخاص أو أوضاع أو دلالات أو حوادث ذاتية هو للأسف من محض الهذيان والغرور، وأن أية نية دنيئة لحشر مرامي هذا العمل في بوتقة السوقية، هي فهم بليد للفن، وتقليص لخيال الفنان وسموه». وهو تقديم يستخدم كالفن نفسه، لغة الأضداد ليفتح العمل الفني على أوسع أفق تأويلي ممكن، وليطرحه في ساحة الدلالات الثرية المتراكبة التي يفقرها أي تأويل أحادي، ناهيك عن الإسقاطات المباشرة، فتلقى هذا العمل الفني بهذه الطريقة التي لاَ يتخلى فيها الفن عن سمة أساسية من سماته وهي اللعب والإمتاع من شروط تكشف دلالاته للمشاهد الجاد، وتفتح ثماره الشهية لذلك الذي يقدر متعة الفن، ويدرك أنها تتجاوز مباشرة المقولات.

أما الفاضل الجعايبي فهو فارس المسرح التونسي الآخر الذي صمد وحده مصرا على أن يُبقي راية «المسرح الجديد» مرفوعة بعد أن انفض عنها فرسانها الأوائل، فأسس توفيق الجبالي تجربته المتفردة الجميلة في «التياترو». واعتصم محمد إدريس بقلعة «المسرح الوطني» الخاوية، وساخت أقدام فاضل الجزيري في رمال الشعبوية الناعمة ومغازلة صياغات «النوبة» و«الحضرة» الهابطة، واختطف الموت الحبيب المسروقي بشاعريته الدرامية المتألقة. والجعايبي واحد من أبرز فرسان الكتابة الركحية والحداثة المسرحية في تونس. وقد تابعت بقدر الإمكان تجربة «المسرح الجديد» الشيقة في إنجازاتها الأولى التي شاهدت بعضها على شرائط فيلمية، وتابعت بعضها الآخر في المسرح أو عبر نصوص مطبوعة، من (التحقيق) إلى (العرس) و(غسالة النوادر) و(الورثة) و(لام) و(عرب). ثم تتبعت مآلها بعدما انفض عنها عدد كبير من محبوها الأوائل، واستأثر الجعايبي وحده هو والممثلة القديرة جليلة بكار بها، وأصبحت تجربتهما بذلك أبرز تجارب جيل «المسرح الجديد» حيث استمرا باسم الفرقة القديمة منذ (المرَّادة) حتى (فاميليا) مرورا بـ(كوميديا).

وتقدم لنا مسرحية (فاميليا) التي عرضت في الصيف الماضي في مسرح «رفوسايد ستوديوز» ضمن مهرجان لندن المسرحي الدولي لغة درامية راقية تقترب كل تفاصيلها من الشعر المسرحي الخالص الذي يتجلى لنا في تشكلات الفضاء المسرحي، وفي السيطرة على حركة

ARCHIVE

الممثلين فيه، وفى الاستخدام الحاذق للألوان والإضاءة، وفى تطوير تقنيات تأطير المشاهد، وتكثيف حركة الزمن وتطور الحدث فى المسرحية من خلال تلك النقلات التى تلعب فيها المراوحة بين الإظلام والإضاءة فى وضع آخر دورا تلخيصيا مبهرا، وفى استخدام الضوء والظل وجدل العلاقة بين الجسد أو الشىء وظله الذى يوشك أن يكون نوعا جديدا من خيال الظل المدغم فى تكوين المشهد بعفوية فائقة، وفى السيطرة المحكمة على إيقاع الحركة المسرحية وعلى النقلات اللينة بين المشاهد وفى اللجوء للرقص الإيمائى كعنصر من عناصر الترويح الدرامى كلما تصاعدت الانفعالات إلى ذرى متوهجة حادة، وفى الاستخدام الحاذق للتوهيم والتغريب معا من منطلق جديد، ولكنه بالغ الرهافة والشاعرية، تتجلى لنا ملامحه فى استخدامه لبعض تقنيات التمثيل العضوى الآلى Bio-mechanical الذى بلورته تجربة مايرهولد المسرحية، أو ماأود أن أدعوه بخلع الأقنعة العضوية الذى قدمته لنا بمهارة فائقة الممثلة الفذة للدهشة جليلة بكار فى عرضها لحالات المرأة المتعددة فى مشهد «هاكة» أى هكذا، كل هذه المفردات الأساسية فى العمل المسرحى جزء لا يتجزأ من لغة العرض، خاصة إذا ماعلمنا أن مخرج هذا العرض (الفاضل الجعايبى) هو مؤلفه الذى يستخدم منهج الكتابة الركحية ويوظف كل مفردات لغة العرض المسرحى لتوصيل رسالته للمشاهد.

وتعتمد الحبكة المسرحية على مجموعة من العناصر الأساسية فى مسرح فاضل الجعايبى، فهناك عنصر الحبكة البوليسية الذى شاهدناه فى (المرآة) وهناك الاستقصاءات النفسية التى تنهض عليها (كوميديا) وهناك ميثولوجيا الحياة اليومية فى بعدها التاريخى الذى شاهدناه فى (عرب) وهناك معاضلة الذات وتبكيتها الذى يسرى فى (غسالة النوادر). لكن (فاميليا) برغم انطوائها على عناصر تربطها بكل هذه المسرحيات السابقة، تتجاوزها جميعا لتقدم لنا نوعا فريدا من النبش فى الذاكرة. إذ تبدو المسرحية فى بعد من ابعادها كأنها مرثية للزمن وللذاكرة، ونبش فى طوايهما عن معنى التاريخ وحقيقة الهوية، وهو موضوع أثير لدى الفاضل الجعايبى فى (عرب) وفى فيلمه الأخير (شيشخان)، وتتكشف كل هذه الأبعاد المتراكبة فى المسرحية من خلال قصة عدة أخوات كن فى ربيع العمر سبعا، خطف الموت منهن أربعا، فصرن فى شتاته ثلاثا، بكل الدلالات السحرية لتلك الأرقام، وتنهض المسرحية فى بعد من أبعادها على الجدل بين الشقيقات الثلاث الحاضرات، وأخواتهن الأربع الغائبات من ناحية، وقد أحال ظهور مفتش الشرطة المزيف «التهامى حصيرة» عدد الأخوات الحاضرات إلى رديف للأربع الغائبات.

فالشقيقات الثلاث (وهناك مجموعة من التناصات المتراكبة فى لاوعى النص، لا التناص مع شقيقات تشيخوف الثلاث وحدهن، ولكن مع عجائز بيكيت، وعرافات شيكسبير كذلك) يجسدن حالات ثلاث: العانس والأرملة والمطلقة أو مواقف أساسية ثلاثة فى حياة المرأة فى هذا العمر. وقد بلغن جميعا من العمر أرذله، ومن هنا فإنهن يقفن على الحافة الفاصلة بين الموت والارتداد للطفولة بدرجاتها المتنوعة، وقد استحلن إلى مرآة تعكس لنا شيخوخة مجتمع باكمله، لقد عشن سبعين عاما من

حياة مجتمعهن، لكن ماذا بقى فيهن من تلك السنوات؟ لاشىء إلا مجموعة من الخرافات والتواريخ والذاكرة المطموسة، كذاكرة العرب جميعا. استحالت التواريخ لديهن، كما هو الحال مع عرب مرحلة التردى والتخبط ونهش الذات، إلى نوع من الخرافات والشعوذات، وتعمق شعورهن بالعجز والقهر والتهميش والضعة.

والشقيقات الثلاث، باعتبارهن واقعا واستعارة معا، يعشن على هامش التاريخ، التاريخ القومى والشخصى معا، كل مايجمعهن هو رفضهن للموت، لكن أيكفى رفض الموت وازعًا للحياة أو مبررا للوجود؟ هذا سؤال من أسئلة المسرحية الكبيرة، أسئلة الهوية والمصير، يتسع افق الدلالات فى هذه المسرحية الجميلة التى بلغت فيها الكتابة الركحية ذروة جديدة من ذرى تحققها على يدى الفاضل الجعايبى الذى ابدع عالما مرعب الجمال، يتحكم فيه المخرج/ المؤلف فى كل جزئيات العرض، ويتيح للممثلين التألق وقد استخرج منهم جميعا أفضل ماعندهم، وتبلغ اللغة المسرحية فيه درجة عالية من الرهافة والشاعرية، ويصبح تجسيد هذه اللغة على المسرح تشكلا جماليا ممتعا يبهج العين بمناظره وألوانه وحركته، ويمتع الأذن بموسيقاه ولغته المسرحية، ويحث العقل على التأمل والتفكير فى واقعنا الإنسانى، وفى وضعنا العربى الراهن على السواء.

وبالإضافة إلى توفيق الجبالى وفاضل الجعايبى هناك عدد من مبدعى المسرح التونسى فى الجيل اللاحق لجيل رواد «المسرح الجديد»، وأبرز تجارب اللاحقين فى تصورى هى تجربة نور الدين الورغى فى «مسرح الأرض» وعز الدين قنون فى «المسرح العضوى» ورجاء بن عمار فى «مسرح فو» وحمادى المزى فى «فرقة السندباد»، ولأن من العسير علينا التوقف هنا عند كل هذه التجارب فسأتوقف هنا عند تجربة عز الدين قنون وفرقة المسرح العضوى بفضاء «الحمراء» على مشارف المدينة القديمة فى تونس العاصمة، وقد شاهدت لهذه الفرقة تجاربها المسرحية الثلاث وهى (الدالية) و(قمره طاح) و(المصعد)، وتعتمد البنية الدرامية فى (قمره طاح) على عنصرى الاسترجاع والانتقاء، لأن المسرحية تبدأ من نهايتها، وتحاول استرجاع ماجرى خلال الأعوام الخمسة عشر التى انصرمت منذ رحيل بطلها الفنان حتى عودته واستنقاذ تفاصيله من الذاكرة الموشومة، أى أنها تبدأ من الواقع ومن محاولة فهم مادار فيه من تحولات، أو بالأحرى من تشوهات، ثم تسترجع لنا التواريخ المنصرمة، وتنتقى منها مايمكننا من فهم هذا الحاضر والغوص فى آلية التحول الذى جرى له، وهنا يكتسب عنوان المسرحية (قمر طاح) أو (قمره طاح) دلالته. لأن هذا الاصطلاح يعنى فى العامية التونسية التوجه إلى مكان دون معرفة مايمكن أن تتوقعه فيه، أى أنها تبدأ من فتح كل الاحتمالات على مصراعيها، من شرط الحرية المفتوح على كل التوقعات، ومن إجهاز على أى افتراضات مسبقة حول الواقع أو مسار الأحداث.

أما الحكاية التى تسترجعها المسرحية من خلال الاختيارات الانتقائية التى تقدم لنا دمدمات هذا التحول فهى بسيطة للغاية، ولكنها من شدة بساطتها قادرة على احتواء مسيرة الواقع التونسى، بل المجتمع العربى كله فى ثنايا تطورها البسيط. إنها حكاية هذا الفنان المثالى «بديع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفينو» الذى أحال فى الماضى مقهى عاديا إلى فضاء مسرحى مشع بالحب والتواصل والإبداع. وعاش فى هذا المكان قصة حب مدهشة مع مطربته وراقصته الأولى سعدية التى يعود لنا فى بداية العرض باللوحة الجميلة التى رسمها لها، واستعاض بها فى رحلته عن سعدية الحقيقية التى فقدها، لكن منصور رمز السلطة العملية الشرسة أراد امتلاك سعدية وتحطيم قصة حبها لبديع، وعندما فشل فى مسعاه قرر اختيار راقصة من الدرجة الثالثة ليجعلها «المعلمة» نجمة المكان، وليضرب بها المجد الذى بناه بديع وسعدية، ويفرض من خلالها وبها على المقهى/ المسرح مجموعة من القيم الجديدة والرؤى الجمالية والفكرية الجديدة التى يستخدمها فى استئصال كل ماأسسه بديع وسعدية، فيترك بديع المكان بل والبلد برمته، بعدما ساهم منصور فى تخليق المناخ الطارد الذى دمرت آلياته المشروع ومبدعيه معا، ويغيب فى فرنسا لخمسة عشر عاما ثم يعود كأوبة الطيور المهاجرة ليكتشف ماجرى فى غيبته الطويلة، وليجد أن الخريف الذى هرب من عواصفه قد تحول إلى شتاء رازح كئيب، وفى محاولته لفهم ماجرى تتفتح لنا أحداث المسرحية وتتراكب من خلال هذا التفتح دلالات مابقى من التواريخ القديمة موشوما فى الذاكرة وفاعلا فى ثورة الروح، وتتفجر آليات القهر والعنف بطريقة تؤكد استحالة استمرار نظام منصور الشائه الجديد، برغم انتصاره الموقوت.

من خلال هذه الحكاية البسيطة يقدم لنا المبدع المسرحى التونسى عز الدين قنون موضوع العمل الرئيسى، وهو تخثر الأحلام الجميلة ومشاريع الشباب المثالية الكبيرة وقد أحالتها الشهرة العملية إلى جثث مجازية يمتلئ بها الفضاء المسرحى، ويكبل وجودها غير المرئى كل الشخصيات بما فى ذلك شخصية المكان الذى انتابت تضاريسه وروحه معا مجموعة من التحولات أو بالأحرى التشوهات الرهيبة، ولاشك أن لكل شخصية من شخصيات المسرحية الأربع نصيبها فى خلق هذه الجثث، لأن المسرحية تتجنب اللجوء إلى تبسيطات الأبيض والأسود فى رسمها للشخصيات، وتكشف عن عناصر الخير والشر الكامنة فى كل منها وإن تفاوت نصيب كل شخصية منها، ولكن لمنصور المالك الجديد لأغلبية الأسهم فى المسرح القديم الذى لم تبق منه سوى أطلال شائهة وخرائب تعمرها التواريخ القديمة والجرائم الجديدة، نصيب الأسد فى هذا المجال. فمنهج بناء الشخصيات فى المسرحية ينهض على عنصرى التماثل والتضاد الذى يمتد فيه قطب التضاد الرئيسى بين بديع فى الطرف الأقصى للبراءة المثالية الحالمة ومنصور على الطرف المضاد للمكر والشر الذى تدثرت مخالبه بقفازات حريرية، وتقع على امتداد هذا القطب شخصيتى هرجة والمعلمة: فى الأولى قدر كبير من بديع ومقدار ضئيل من منصور، وفى الثانية قدر مماثل من الاثنين، لكن فى كل قطب من قطبى التناقض مقدار من نقيضه، وهذا مايكسب هذه الشخصيات كثافتها وحيرتها معا.

أما مسرحية عز الدين قنون الأخيرة (المصعد) فإنها تطرح عددا من الأسئلة الأساسية حول الواقع العربى وحول العمل المسرحى على السواء، فالمسرح عنده بحث مستمر عن شكل وعن ممارسة درامية تستطيع استيعاب متغيرات الواقع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واستشراف تحولاته، وهو بحث يتناول شتى مفردات اللغة المسرحية بقدر مايتناول الرؤية والموضوع. وتستخدم المسرحية مايمكن تسميته بالحبكة البوليسية المشوقة كإطار خارجي للعمل، والبنية الدرامية الاسترجاعية كشكل فني له لتكشف من خلالهما عن دراما الواقع العربي المتردي، كما تستخدم الإضاءة والتوازي المشهدي المستمر لتحيل الشكل المسرحي نفسه إلى معادل بصري وحركي للازدواجية التي تريد المسرحية تعريتها، وتتضافر في البنية المسرحية مجموعة من الثنائيات المتراكبة والصانعة لشبكة العلاقات المعقدة بين شخصيات المسرحية الأربع للكشف عن الازدواجية أو الازدواجيات المتعددة التي تتناولها.

أولى هذه الثنائيات هي ثنائية الزمن، فالمسرحية تتناول زمنين: الزمن الراهن الذي تدور فيه الأحداث والزمن الماضي الذي اغتصبت فيه البطلة قبل ربع قرن من الزمان وهي صبية في العاشرة من عمرها. وثانية هذه الثنائيات هي ثنائية المكان: فالمكان الراهن وهو الفندق والمصعد ينهض على أطلال المكان القديم الذي كان مستودعا خربا انتهكت فيه البطلة واستدرجت إلى فضائه المعتم لاغتصابها. وتحولات المكان تناظرها تحولات الزمان، وتحولات الشخصيات نفسها من اللاوعي إلى الوعي، والتي تتكون عبرها مجموعة ثالثة من الثنائيات المتراكبة التي تتجسد أمامنا من خلال شبكة العلاقات المعقدة بينها، ومن خلال التعارض المستمر بين مظهر هذه العلاقات ومخبرها. أما رابع هذه الثنائيات فهي الثنائيات المفهومية التي تتناول مفهوم الشرف، ومفهوم الرجولة، ومفهوم العلاقة الخصبة بين «الأنا» العربية و«الآخر» الغربي، ومفهوم الاستقلال وغير ذلك من المفاهيم التي تناقشها المسرحية.

من خلال هذه التجارب والمغامرات المسرحية المتباينة يتجلى لنا مدى ثراء المسرح التونسي وإسهامه الكبير في بلورة الحساسية المسرحية الجديدة في المغرب العربي، أما إسهام المسرحين الجزائري والمغربي فإنه أقل خصوبة وتنوعا، فإذا انتقلنا إلى الجزائر سنجد أن السؤال الملح الذي يشغل كل المسرحيات المعاصرة فيها على مدى تطورها في العقدين الماضيين هو لماذا تخثرت أحلام الاستقلال الوردية؟ وماهي المسارب التي تسلل منها القهر والفساد إلى المشروع القومي الكبير ببناء مستقبل أفضل؟ وكيف استطاع الفساد أن يصبح هو القانون السائد والمسيطر، وأن يغتال تلك الطاقة الشعبية الجبارة التي أنجزت الاستقلال وضحّت من أجله بأكثر من مليون شهيد؟ وكيف تخلق المناخ الطارد الذي يدفع الجزائريين الذين بذلوا الدم من أجل الوطن إلى الهرب من بلدهم وتحمل الإهانات في المهاجر والمنافي، والصبر على القهر العنصري لهم في فرنسا؟ فالحركة المسرحية الجزائرية مشغولة بهموم الواقع الاجتماعي والسياسي بالدرجة الأولى، يتجلى ذلك في مسرحيات مثل (الأجراد) و(اللثام) لفرقة «تعاونية أول ماي المسرحية» في وهران بقيادة كاتب نصوصها ومخرجها عبد القادر علولة و(فاطمة) لمحمد بنقطاف لفرقة «مسرح القلعة» بالجزائر و(وابور استراليا) وهي مونودراما مدهشة للفنان الجزائري الشهير محمد فلاق الذي يكتب نصوصه ويخرجها ويمثلها بنفسه، و(عرس الذيب) لفرقة المسرح الجهوي (أي الإقليمي) لمدينة قسنطينة. وهي كلها مسرحيات

مهمومة بدراما التحول الاجتماعى فى الجزائر، وبأثر تراكم المشاكل الناجمة عن تناقضات حكم الجبهة الشعبية وإخفاقات أحلام ما بعد الاستقلال.

ولا تتجسد كل هذه الهموم والتساؤلات فى مسرحية واحدة قدر تجسدها فى (عرس الذيب) وهو تعبير عامى جزائرى يشير إلى اجتماع التناقضات غير المتوقعة، لأنها تمكنت من رصد تحولات الواقع الجزائرى على مدى العقود الثلاثة الماضية والكشف عن المسارب التى تسلل منها التدهور والتردى إليه، واستطاعت فى كشفها ذلك أن تضىء حالات التردى المماثلة فى الواقع العربى الأكبر من ناحية، وأن تكشف من ناحية أخرى عن تماثل جوهر الحركة فى التواريخ العربية المعاصرة، برغم اختلافات تجلياتها وتباين تفاصيلها، وهى فى ذلك تؤكد أن هناك مجموعة من الهموم المشتركة، ومن التحولات والمسارات المتماثلة التى جرت فى أكثر من بلد عربى فى وقت واحد، وتكشف لنا هذه المسرحية تناقضات الواقع الجزائرى وتحولاته العبثية التى كافات الخونة والسماسرة وقهرت الوطنيين والأبطال، وتقدم لنا أجوبتها عن أسئلة المسرح الجزائرى التى ذكرتها من قبل، لكن المسرحية لاتقدم لنا قصة ماجرى لبطلها «سليم» ابن الشعب البسيط الذى سرقت منه ثورته فى تسلسلها المنطقى، ولكنها تعمد إلى بنية مسرحية تجعل العمل الدرامى محاولة لاستنقاذ الذاكرة الوطنية وإعادة اختبار مسلماتها، وتعتمد لذلك على الاسترجاعات الزمنية (أى الفلاش باك) وعلى المزج بين المسرحى والواقعى من جهة، وبين المجسد على الخشبة دراميا والمعروض على الشاشة المقسمة عمدا إلى مربعات تحاول تفتيت الذاكرة وتمحيصها من ناحية أخرى، وتستهدف من خلال هذا المزج التجريبى الذى لايعادل إنسيابية الحركة فيه بين المصور سينمائيا والمستعاد على الشاشة وبين المجسد مسرحيا أمامها إلا إصرارها على كسر أى توحد بين المشاهد والحدث، إرهاف قدرة الجمهور على التفكير فيما يدور أمامه تمهيدا للتأكيد على مسئوليته عنه، لأن الجدل الذى تقيمه المسرحية بين المجسد على الخشبة والمصور على الشاشة فى مزيج من خيال الظل والخيالة لايقدم لنا حوارا بين الحاضر والماضى فحسب، وإنما بين الراهن والمقموع السياسى والاجتماعى كذلك.

فالمسرحية تبدأ من نهاية هذه المأساة، ومن محاولة سليم للهرب من المستشفى وإجبار إدارتها على تمثيل قصة حياته التى كتبها للعرض على بقية المرضى: أى على الجمهور الذى يشهد المسرحية فى كل عرض من عروضها، والذى يتوجه إليه الممثلون بالحديث فى بداية العرض، وقد وحد بينهم وبين المرضى للكشف عما يعانون منه من أمراض اللامبالاة والتواطؤ:

لما يضيع الحق ويخلفه الظلم والعيب

لما الإنسان فى وطنه يرجع غريب

ومايلقى مجيب

لما فى وسط الفرح كل الآمال تخيب

لما المطر يسقط بلا ما الشمس تغيب

يحضر عرس الذيب

وإجبار سليم لإدارة المستشفى خاصة الطبيب والمدير على تمثيل قصته بحيث يلعب قاهروه الحاليون أدوار قاهريه فى مختلف مراحل حياته السابقة منذ حصول بلاده على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاستقلال، من ابن عمه حتى رئيس البلدية بينما يبقى المهرب الكبير غائبا أبدا، وحاضرا دوما فى دراما القهر والاستغلال طوال الوقت، هو أول ملمح فى تلك البنية الاسترجاعية التى تنعكس فيها أحداث الماضى على مرايا الحاضر بالصورة التى تؤكد استمرارية دورة القهر والمقاومة، ونشرك الجمهور فى المسئولية عما يجرى أمامه من تناقضات. فقد عمدت المسرحية إلى التركيز على تناقضات مرحلة الاستقلال التى تميعت فيها التناقضات الواضحة القديمة بين «الأنا» الجزائرية و«الآخر» الفرنسى، عندما استحالت إلى تناقضات، داخل «الأنا» نفسها، ولكنها لا تقل ضراوة عن تلك التى كانت تدور بينها وبين المستعمر، بل تزيد عليها لأن العدو قد اتشح فيها بزى «الأنا» وأجهز فى الوقت نفسه على كل أمل لها فى المستقبل.

وإذا كانت (عرس الذيب) قد لمست وترا حساسا فى المشاهد، فإن استقصاءات «تعاونية أول ماى» فى وهران هى التى قدمت أهم إنجازات المسرح الجزائرى المعاصر، لأن تجارب عبد القادر علولة - الذى راح غيلة ضحية التعصب الأعمى وضيق الأفق قبل عامين - والتى بدأت بمسرحية (المايدة) عام ١٩٧٤ وتواصلت فى (الأقوال) عام ١٩٨٠ واستمرت فى النضج والتبلور حتى (الأجراد) و(اللثام) تسعى إلى بلورة قالب مسرحى جديد طالع من إهاب الرواة الشعبيين، وقادر على جذب اهتمام جماهير القرويين الذين كانت الفرقة تطوف بعروضها عليهم، وهو أسلوب يعتمد على القول باعتباره العنصر الأساسى فى العرض، فالتجريب الذى تسعى الفرق الجزائرية إلى ممارسته يستهدف إرهاف فاعلية «القول» باعتباره العنصر الأساسى فى العرض، وتقليص الاهتمام بعناصر الفرجة المسرحية الأخرى من مناظر وديكورات ومؤثرات صوتية أو بصرية، وكان من النتائج الطبيعية لإفراغ الخشبة من حول الممثل أن زادت أهمية الممثل فى العرض وزاد الاعتماد على حضوره، وكان من نتيجة هذه التجربة بلورة مسرحية (الأجراد) عام ١٩٨٥ و(اللثام) عام ١٩٨٨

وتعتبر (الأجراد) من أكثر المسرحيات تمثيلا لإبداع هذه الفرقة ولمفهوم عبد القادر علّولة المسرحى؛ حيث تستخدم أسلوب الراوى الشعبى أو الحكواتى الذى يعتمد على الغناء وقوة الصوت المؤدى والمصحوب بآلات موسيقية بسيطة إلى أقصى حد ويحكى الراوى القصة مغناة أولا ثم تنبثق من قلب الحكاية أشكال من الحركة المسرحية التى تتوخى تجسيد المحكى، وتتجنب إلى حد كبير الوقوع فى فخاخ الإيهام، فما تقدمه المسرحية أقرب إلى التمسرح منه إلى الإيهام، ومن هنا يطرح هذا الأسلوب المسرحى منهجه الجديد فى خلق مسافة التفكير الضرورية بين مايعرض على الخشبة والمشاهد، وبهذا الأسلوب الجديد قدمت (الأجراد) حكايتها أو بالأحرى حكاياتها المتتابعة الثلاث التى لا ترابط بينها، وإنما تخلق من خلال تتابعها وتجاورها صورة للأجواد من أبناء الشعب الطيبين والمقهورين معا.

ومن الصيغ المسرحية البارزة فى المسرح الجزائرى مسرح الممثل الواحد، وأبرز فنانيه الممثل الجزائرى البارع محمد فلاق الذى قدم عددا من العروض المهمة مثل (مغامرات تشوب)، و(كوكتيل خوروتوف) الذى أثار موجة من الغضب والاحتجاج

لجرأته المتناهية فى تناول الكثير من الموضوعات والقضايا الحساسة التى كانت تحتمى فى الماضى بسياج من التحريم، إلا أن هذه الجرأة نفسها على النظام السياسى فى الجزائر هى التى جذبت له اهتمام الجماهير وحتى تأييد بعض أجنحة النظام السياسى ذاته، وتستمد هذه المسرحية اسمها من كوكتيل مولوتوف الشهير مع استبدال كلمة مولوتوف بكلمة مشتقة من كلمة خوروتو العامية الجزائرية التى تعنى العرب، ويتكون هذا الكوكتيل العربى من ثمانية اسكتشات عن الانتخابات والقضايا الاجتماعية والتجليات الجزائرية لغياب الحرية والاستبداد وحتى عن الحب وأخطار مرض الإيدز والعلاقات الجنسية وصعود الإسلاميين، وبناء على هذا العرض أصدر الإسلاميون بيانا بأنهم سيشنقون محمد فلاق فى ميدان عام إذا ما وصلوا إلى السلطة، أما مسرحيته (لاباس) فإنها قدمت فى أحد الاسكتشات حكاية طريفة عن الرئيس الجزائرى الشاذلى بن جديد إبان سلطته فى محاولة لكسر طوق التحريم السياسى المفروض على تناول رئيس الدولة بطريقة مرحة، وكان لكسر هذا «التابو» وقعه الكبير على المشاهد وعلى المجتمع الجزائرى ككل.

وأحدث أعماله هى (وابور استراليا) الذى ينطلق من واقعة حقيقية جرت فى الجزائر عام ١٩٨٨، حيث انتشرت شائعة مفادها أن باخرة كبيرة قادمة إلى ميناء الجزائر لتنقل الشباب الجزائرى الراغب بالهجرة إلى استراليا.

فاندفع آلاف منهم إلى السفارة الأسترالية طالبين تأشيرة بالهجرة إلى أستراليا، هذه الحادثة هى التى استثارت محمد فلاق للبحث عن سر هذه الرغبة العارمة للخروج من الوطن، وللتعرف على الروافد التى يتسرب منها هذا النزوع الحاد للتخلى عن أغلى مايعتز به الإنسان، وهو الوطن، كيف يتخلق المناخ الطارد الذى يدفع المواطن إلى الهجرة؟ وماهى الدوافع التى حدت بآلاف الشباب إلى التجمهر خارج السفارة الأسترالية لاستجداء تأشيرة بالدخول إلى تلك الجنة المتوهمة... الجنة المصاغة من أحلام الخلاص، والتى تقدم فى الواقع صورة بالسلب لما فى الواقع الجزائرى، بل الواقع العربى برمته، من تناقص وقصور.

وتوشك الممثلة سونيا أن تكون المعادل الأنثوى لمحمد فلاق؛ حيث قدمت فى مسرحية (فاطمة) وهى من عروض الممثلة الواحدة صورة للمرأة المسحوقة اجتماعيا، إذ يتناول العرض هموم وحياة فاطمة الفقيرة التى تعمل «مساحة»، أى غسالة تنظف الملابس والسلالم والأرضيات وهى مهنة تأخذها من المصالح الحكومية ومايدور فيها إلى البيوت وماتنطوى عليه جدرانها من تناقضات وأسرار، وقد اختارت فاطمة أن تحكى لنا قصة حياتها فى يوم الاستقلال الذى يزور فيه الناس شهداءهم، بينما تكتفى فاطمة بزيارة مستودع ذكرياتها التى تتجسد عبرها ملامح واقع اجتماعى يغص بالفساد والرشوة والقهر السياسى وفقدان الحرية وينعدم فيه إحساس المواطن بكرامته وشخصيته الوطنية بصورة ينداح فيها السردى فى الدرامى ويتم فيها توظيف العناصر الملهاوية من سخرية ومفارقات ليتأكد عبر هذا كله انشغال المسرح الجزائرى بالهموم الاجتماعية والسياسية وتقديمها على ماعداها من هموم وهواجس، بما فى ذلك هاجس التجريب والمغامرة المسرحية ذاته.

إذا انتقلنا بعد ذلك إلى المغرب سنجد أن أهم مسارحه كان مسرح الطيب الصديقى الذى سعى إلى المزاوجة بين أشكال الفرجة الشعبية وبين النصوص التراثية فى أعماله المتتابعة من (المقامات) إلى (ديوان سيدى محمد المجذوب) إلى (التربيع والتدوير) إلى (الشامات السبع). لكن الاهتمام بمسرحه انحسر بشكل جذرى منذ توجه مع قلة قليلة من المثقفين المغاربة بزيارة إسرائيل برغم مقاطعة المثقفين لها، ومسرح عبد الكريم برشيد الذى يسعى إلى بلورة اتجاه مسرحى يدعوه بالمسرح الاحتفالى، وفرقة «مسرح اليوم» لعبد الواحد عوزى؛ وهى كلها تجارب مسرحية تعى أهمية تجذر التراث المسرحى الشعبى فى الثقافة الشفهية المغربية، وهذا هو سر انشغالها بمفهوم «الاستنبات» الذى يختلف كثيرا عن مفهوم الاقتباس التقليدى لأن «الاستنبات» يوفر للعمل الجديد فرادته واستقلاليته دون أن تنبت صلته بالمصدر الذى انطلق منه، بصورة يتحول معها إلى حوار جدلى بين إمكانيات الأجناس الأدبية وتداخلها وتمايزها معا. وتحقيق ذلك فى نوع من الفرجة التى تروم العودة بالمشاهد إلى طفولته إبداعية من خلال استغلال مرجعيات متعددة من الظاهرة الاحتفالية إلى توظيف العناصر التراثية إلى التحليق فى فضاءات الخيال والتوهيم وغير ذلك من العناصر.

ومن اهم الممارسات المسرحية الشعبية ومسرحية معروفة فى منطقة بنى غياته بالمغرب باسم «سونا» وهى ظاهرة مسرحية شعبية مركبة تعتمد على بنية اللعب داخل اللعب، أو على قالب الحكاية التى تتفتق عن العديد من الحكايات كما فى بنية (الف ليلة وليلة) وتنطوى على كل الميراث والمخزون الاحتفالى الجمعى، وتقام هذه الظاهرة صبيحة عيد الأضحى وتستمر لمدة ثلاثة أيام وتشارك القرية كلها فى اللعب، وفى بعض البوادى يستمر العرض لمدة أسبوع وأهم شخصيات اللعبة هى «سونا» زوجة الشيخ الأكبر الجميلة ومعشوقة الشيخ الأصغر وأسيرة اليهودى الذى يخطفها ويشترك فى اللعبة شخصيات عديدة من الوالى إلى العبيد والنساء والأطفال، وتستمر أحداثها فى محاولة لتخليص «سونا» من براثن اليهودى والامتثال لمطالبه أو مراوغته وخداعه على محور أول، وإشباع علاقة الحب بينها وبين الشيخ الأصغر الذى يناسبها عمرا على المحور الثانى وتستخدم فيها كل تقنيات المسرح الشعبى وأساليب التجسيد الدرامى من المأساة وحتى الهزل والملهاة بصورة تكشف عن نبع ثرى تنهل منه تجارب الفرجة المغربية الجديدة فى سعيها لتأسيس مرجعيات جديدة تعود بالمسرح إلى جذوره الشعبية الحقة وتطرح من خلال هذه العودة أسئلة المسرح الجوهرية من جديد ووفق مواضعات حساسية مسرحية جديدة .

عزمى عبد الوهاب

مخرج مصرى يحاكم شكسبير فى إيطاليا

عندما تتجول فى شوارع روما ستفاجأ بأنك تحتفظ بالقاهرة فى قلبك، هنا تفتقد «ميدان رمسيس» بصخبه الذى لاينقطع طوال أربع وعشرين ساعة، إذ تلتقى بضعة أفراد فى منتصف ليل روما، المدينة شبه غارقة فى سبات عميق، ستعرف السر وأنت تطالع هذه الوجوه المطمئنة، وهى فى طريقها إلى العمل فى الساسة صباحاً، وإذا كنت مدخناً مثلى، ونفدت سجائرك، فستقع فى مأزق حين تدخل أحد المحال التجارية بعد التاسعة مساءً لتشترى سجائر، إنه الانضباط الذى يجعلهم يمتنعون عن البيع بعد المواعيد المحددة للإغلاق.

ربما تنسى مصر لأيام هنا، لكنها تصر على أن تلاحقك، وتوقفك فى أكثر من ميدان، وتحت قاعدة مسلة شاهقة، تتحسس نقوشها الهيروغليفية بحنين وحزن غامض، وفى متحف «عصر النهضة» بـ «فلورنسا القديمة»» ستنحنى متأملاً جسد إحدى المومياوات فى خشوع يليق بهذا الجسد الصغير الراقد فى تابوت أنيق، أنت فى حاجة إلى أيام وأيام لتحتسى على مهل كل مافى غرف هذا المتحف من لوحات أبدعها فنانو عصر النهضة العظام أمثال ليوناردو دافنشى ومايكل انجلو ورفاييل وغيرهم من الفنانين.

الأكاديمية المصرية للفنون بروما كانت البوصلة الهادية لخطواتنا التائهة، وهى تطل على متحف الفن الحديث من ربوة تحيطها حديقة بديعة الألوان، وهى واحدة ضمن ثمانى عشرة أكاديمية عالمية للفنون فى إيطاليا، وعلى مبعدة بضعة أمتار منها ستتوقف لحظات أمام تمثال لأمير الشعراء أحمد شوقى، لتقرأ فوق قاعدته:

«قِفْ بروما وشاهد الأمر واشهدْ

أن للملك مالكاً سبحانه»

خالد جلال مخرج العرض

الإيطاليون شعب محب للحياة والحرية، أينما وليت وجهك ستلسعك الأحضان والقبلات المحمومة فى الشوارع وفى الميادين وفى محطات المترو، لكن الشرطى سيستوقفك فى بهو كنيسة الفاتيكان لتخلع القبعة عن رأسك قبل أن تستفيق من متابعة امرأة تمسح دموع اعترافها بالخطيئة أمام أحد القساوسة.

وفى متحف الفاتيكان ستظل رافعاً رأسك إلى أعلى طوال الساعة تستحضر **مايكل انجلو** الراقد على ظهره لمدة ثلاث سنوات، ربما تمسح عن جبهته العرق، أو تتناول فرشاته التى فرغت للتو من قصة خلق الإنسان الأول حتى الطوفان.

مشهد من مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف»

فى كل مكان ستحيطك الجدران بأطفال يرفرفون بأجنحتهم الملائكية، وشهداء مصلوبين، وهالات نورانية حول رءوسهم، ستتعطش إلى جملة واحدة مكتوبة بالعربية كلافتة إرشادية للسياح، كل اللغات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حاضرة، وحدها لوحة يتيمة فى مدخل سلم قبة الفاتيكان تحذرك من أن هناك ثلاثمائة وثلاثاً وثلاثين درجة سلم بعد النزول من المصعد، إذا كنت قادراً على اجتيازها فإنه بإمكانك أن ترى روما كلها من مكانك أعلى قبة الفاتيكان عاصمة المسيحيين الروحية، وأصغر دولة فى العالم.

الحضارة الغربية حضارة مادة لاروح، هكذا قال لنا الكاذبون! كيف؟ والبيوت تستحم فى الشمس أو الثلج، الجبال غابات كثيفة الخضرة، هذا المكان العبقرى لابد أن يمنح أهله روحاً فذة، فعندما تعبر الشارع ستتوقف السيارات حتى تصل إلى الجانب الآخر دون فزع (سقط واحد منا فى الشارع إعياءً، التف الإيطاليون حولنا للمساعدة - لا للفرجة - ضابط الشرطة قبل أن يسأل عن هوياتنا، طلب منا أن نذهب به إلى المستشفى للاطمئنان).

فى «فينسيا» تلك المدينة العائمة، تتخلى عن حذرك وأنت تمشى، فوسيلة المواصلات بالمدينة هى القوارب الصغيرة، ولابد أن تسأل عن «جندول» الشاعر على محمود طه و «جسر التنهدات» آخر مكان كان يرى المدينة من فوقه المحكومون بالإعدام، وفى ميدان «سان مارك» تتخلق إلفة سريعة بينك وبين الحمام الذى لا يشبه حمامةً فزّعتها دقات أجراس ساعة الجامعة فى ديوان الشاعر أمل دنقل.

روما متحف مفتوح، فى كل مكان سترى متحفاً، وهذا هو المسرح الرومانى تحتل واجهته المقصورة الملكية، وأسفل القدمين غيابة الجب الذى كان يصارع فيه العبيدُ الوحوش حتى الموت، أى متعة كان يراها أولئك البلهاء الملكيون فى فُرجة كهذه؟! المكان متجهم وكأنه يحمل وحشة صرخات دامية عبر قرون من التاريخ، فى مكان كهذا باليونان كان الهدف الأول من الفُرجة هو الوصول بالإنسان إلى مرحلة يتطهر فيها من غرائزه.

فى إحدى الأمسيات قدم المخرج الشاب خالد جلال عرضاً بالإيطالية على مسرح «الأنفتيريون» بروما عن نص شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف»، وقد بدأ الإعداد لهذا العرض من خلال عمل ورشة مسرحية بالأكاديمية، كان الأمر مقتصراً فى البداية على تدريبات إعداد الممثل، ثم الاتفاق على اختيار نص كلاسيكى لتقديمه بشكل عصرى مع ضرورة عدم المساس بجوهره أو محتواه الإنسانى، واستقر الرأى بين الجميع على تقديم عمل شكسبير هذا، وفى كلمة وجهها المخرج خالد جلال للجمهور قال فيها «اجتمعنا لعمل أول بروفة.. كانت مملة.. مملة لدرجة أننا جميعاً استسلمنا للنوم، وبين ضحكات الحلم ودموع الواقع قادنا شكسبير للبحث عن الحقيقة.. ربما نعثر عليها.. لذا رجاءً.. لاتوقظونا».

وبين الاستسلام للحلم فى النوم، والصحو فى نهاية العرض تدور أحداث المسرحية من خلال فريق جوّال يقدم أعمال شكسبير بشكل سيء، وفى لحظة يظهر فيها طيف شكسبير متهماً إياهم بإفساد التراث العالمى، ومن ثَمَّ إفساد الذوق العام، والنزول به إلى مستوى منحدر من الوعى، وفى المقابل يتهمه الفريق الجُوال بالسوداوية، فكل

أعماله تنتهى نهاية مأساوية فاجعة، فأبطال نصوصه مثل «أوفيليا» و «هاملت» و «عطيل» و «ديدمونة» تنتهى حياتهم بين الانتحار أو القتل، وجمهور المسرح فى حاجة إلى الضحك لا إلى الكآبة. فيصرخ شكسبير إذا كنتم تطلبون مسرحيات كوميدية فأنتم مخطئون لأن عالمكم ممتلئ بالمآسى، ومن الأولى أن تواجهوها، لا أن تديروا ظهوركم لها ومع ذلك يقص عليهم رواية كوميدية، ويصحبهم لحلم منتصف ليلة صيف وبين مشاهد النص الأصلى يتدخل شكسبير معلنا اندهاشه، لإصرارهم على تقديم عمل كوميدى فى ظل هذه الحروب والكوارث والمجاعات التى يضج بها العالم. النص الأصلى مكون من خمسة فصول، قام المخرج خالد جلال باختزاله فى فصلين لمدة ساعتين، فهو يرى أن شكسبير كشاعر كبير كانت أعماله تتسم بوجود عدد كبير من المونولوجات الطويلة، وفى الوقت الحالى سيكون الممثل مملاً إذا ظل وقتاً طويلا يتحدث بمفرده على خشبة المسرح. لقد استدعى المخرج موسيقى بعض الأغنيات الحديثة والإيقاعات الأفريقية وموسيقى «جيمس بوند» والفيلم العالمى "Jove Story" وهذه الأخيرة كان لها وَقْعٌ خاص فى ذاكرة المتفرج، فهى مرتبطة فى ذهنه بفكرة رومانسية، وعندما تأتى كخلفية فى مشهد رومانسى داخل العرض فإنها تثير الضحك أكثر مما لو استخدم المخرج موسيقى خاصة بالعرض، كما أن خالد جلال كان مقتصداً فى استخدام الديكورات المبسطة التى تعكس أجواء سيريالية، وفى أغلب الأوقات كان يشتغل على المساحات البيضاء من خلال ستارة توهم بالحلم، وكأنك فى مكان غير واقعى، فالعرض يدور فى إطار حلمى بالأساس خالد جلال لا يسجن نفسه فى قالب فنى معين أو مدرسة مسرحية محددة، وقد بدأ ذلك فى إخراجه لأعمال لـ **يونسكو وتوفيق الحكيم ودورنمات** وغيرهم فى جملة أعمال وصلت إلى خمسة وعشرين عرضاً، وشارك فى كل دورات مهرجان المسرح التجريبى، مُمثِّلاً مصر فى مهرجان «أفينيون» بفرنسا عن مسرحية **موريس ديكوبران** «كرنفال الأشباح». وقد تكون فريق العرض الذى قدمه بروما مؤخراً من مجموعة من الهواة الإيطاليين، من بينهم طبيبة ومحامٍ ومهندس معمارى، وهم فى الأصل أعضاءٌ فى فريق مسرحى اسمه «اللوتس»، حضر معهم خالد جلال بروفات عمل مسرحى شارك فى إخراجه مع مخرج إيطالى.